



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in

Filologia Moderna

Tesi di Laurea

Metrica e stile nelle poesie di Vincenzo Cardarelli

Relatore

Prof. Sergio Bozzola

Anno Accademico 2016 / 2017

Laureanda Chiara Bruno

n° matr.1130013 / LMFIM

*Ho da temere il meglio
che è nemico del bene.
E solo nel maltempo è la mia speme.*

*Il più frettoloso figliolo
del Tempo, il Disinganno,
che si nutre di sottigliezze
acerrime e conclusive,
ancora intatti li uccide
i sogni della mia indecisione.*

A Maria Luisa Bianco

INDICE

INTRODUZIONE	8
Capitolo 1: TITOLI E PARTIZIONI STROFICHE	14
1.1 Lunghezza dei componimenti e divisione strofica	14
1.1.1 Divisioni strofiche	16
1.2 Titoli	21
1.2.1 Titoli anaforici	24
1.2.2 Liriche senza titolo	26
1.2.3 Titoli con varianti	26
Capitolo 2: METRICA	30
2.1 Versificazione	30
2.1.1 Analisi dei versi irregolari	34
2.1.2 Analisi delle varianti	37
2.2 Poesie: «uno dei libri meno rimati del Novecento»	41
2.2.1 Rime interne o rime accidentali?	47
2.2.2 Rime imperfette	48
2.2.3 Rime derivative, inclusive e identiche	48
2.2.4 Varianti	49
2.3 L'uso di versi frase	51
2.3.1 L'epifonema	56
Capitolo 3: ALTRI ASPETTI DELLO STILE	60
3.1 Dittologie e tricolon	60
3.1.1 Aggettivi a cornice	63
3.1.2 Dittologie in -oso	65
3.1.3 Rapporto con la metrica	66
3.1.4 Varianti	67

3.1.5 Tricolon	69
3.2.1 Negazioni esclusivo-restrittive	75
3.2.2 Negazioni multiple	76
 Capitolo 4: SINTASSI.....	80
4.1 Chiasmi e parallelismi	82
4.2 Incipit col pronome io	84
4.3 Struttura sintattica.....	87
4.4 Dislocazioni.....	91
 Capitolo 5: CONTRIBUTI PER UNO STUDIO DELLA VARIANTISTICA CARDARELLIANA	94
5.1 Varianti formali	96
5.2 Varianti lessicali	97
5.3 Cardarelli: tra il toscano e l'italiano letterario	100
5.4 Ordine delle parole	103
 Capitolo 6: DUE POESIE IN METRICA TRADIZIONALE	108
6.1 Parallelismi e anafore	110
6.2 Lessico.....	111
6.3 Metrica	112
6.4 San Martino	115
 CONCLUSIONI.....	118
 BIBLIOGRAFIA.....	1209
 APPARATI	123

INTRODUZIONE

Se io devo essere, come poeta, santificato o maledetto, oppure, che è peggio, trascurato, lo si potrà giudicare soltanto da questa documentazione che offro al lettore e ai critici con la coscienza di aver compiuto un'opera filologicamente necessaria e moralmente doverosa. [...] Seguitando a tenere le mie poesie nascoste in vari volumi o addirittura perdute in riviste e giornali, avrei potuto usufruire forse di qualche comodo oblio, di qualche felice leggenda.¹

Cardarelli scriveva queste parole nella prefazione di *Giorni in piena*, raccolta edita nel 1934 che riuniva le liriche di *Prologhi* e *Sole a picco*, nonché molte poesie sparse in quegli anni nelle riviste. Considerato, però, ciò che resta dei suoi scritti ai giorni nostri, sembra proprio che, nonostante il lavoro, ben poco si sia salvato dall'oblio: mentre scriviamo, l'edizione Mondadori di *Poesie* è fuori commercio da decenni e Cardarelli è spesso escluso anche dalle antologie scolastiche.

Nella sua carriera, un alunno italiano può forse incontrarlo alle elementari o alle medie, dove ancora sopravvive nelle antologie qualche sua poesia dedicata alle stagioni (*Febbraio, Marzo, Aprile, Ottobre...*) oppure l'intramontabile *Gabbiani*. Arrivato poi alle superiori, il suo nome apparirà nel breve capitolo dedicato alle riviste del primo Novecento, legato indissolubilmente alla rivista che aveva con tanta passione creato e portato avanti, finendo però, per rimanerne schiacciato. Tutta la sua vita di autore sembra infatti poter essere limitata a quei tre anni in cui «La Ronda» vide la luce, per quanto, come hanno però rilevato molti studi, Cardarelli è stato molto più che questo e il suo contributo alla letteratura è stato innegabile².

Perciò, uno studente medio nel corso dei suoi studi molto probabilmente non avrà modo di conoscere le sue liriche più complesse, non adatte certo a un bambino delle elementari, che dovrebbero avere il giusto spazio in un'antologia di quinta superiore. Si pensi che secondo Baldacci *Adolescente e Incontro notturno* «restano [...] tra le poesie più belle del Novecento³»: ebbene, un ragazzo potrebbe non conoscerle mai. C'è chi si domanda come mai Cardarelli abbia finito per essere così trascurato:

¹ Cardarelli 1981, 991.

² Secondo De Matteis, è stata data «un'eccessiva importanza all'esperienza rondista di Cardarelli, svuotando e circoscrivendo il contenuto umano del poeta e dello scrittore, per ridurlo, in ultima analisi, al solo ambito delle istanze e degli interessi di quella rivista» (De Matteis 1975, 57).

³ Baldacci 1999, 221.

Cardarelli si è così allontanato da noi da rendere precaria ogni operazione di recupero o siamo stati noi ad allontanarci da lui per preferirgli cose molto quotidiane, senza sigillo di nobiltà e d'intelligenza? [...] Eppure, tutte le volte che ci chiniamo con attenzione ravvicinata sui testi si ha l'impressione della grandezza.⁴

Sicuramente c'è una spiegazione cronologica: Cardarelli ha infatti pubblicato i suoi libri più importanti tra gli anni Venti e Trenta (se facciamo esclusione per *Prologhi* del 1917), in un periodo in cui vedono la luce anche importanti raccolte dei grandi autori della nostra poesia novecentesca (*Sentimento del tempo*, *Ossi di seppia* e *Ed è subito sera*), finendo per essere confinato ai margini del un panorama letterario.

Un altro fattore può essere il suo carattere non certo facile. Cardarelli era ben consapevole di non essere in grado di suscitare le simpatie altrui («Ma voi mi odierete e mi lascerete andare nella polvere delle mie ire»⁵, «È dunque destino che io me ne debba star solo»⁶) e che spesso i suoi commenti pungenti avevano finito per allontanarlo da molti («La sola verità è che io sono, come uomo, un violento e un litigioso. E dico questo non in forma di rimorso o ravvedimento, conoscendo io troppo bene la giustizia delle cose urtanti che mi capita di fare o dire»⁷): è innegabile che l'isolamento da cui fu circondato tutta la vita fosse dovuto anche a questo. Un carattere che domina in tutte le sue poesie (come osserva Contini, tutta la lirica del poeta ha come oggetto il suo carattere⁸), finendo, in alcuni casi, per prendere il sopravvento sull'estro poetico: «La poesia di C. altro non è, in definitiva, se non lo strumento per la costruzione del personaggio letterario del poeta»⁹. C'è però da aggiungere che, per altri critici, questo è proprio il suo punto di forza:

Egli è uno che prende partito, che si compromette, che riflette nella sua poesia tutta la sua personalità. Fatto assai notevole in mezzo a tanti aridi e saputi menestrelli del nulla.¹⁰

⁴ Baldacci 1999, 223.

⁵ Cardarelli 1981, 143.

⁶ Cardarelli 1981, 141.

⁷ De Matteis 1971, 87.

⁸ «Il proprio contenuto dell'arte di Cardarelli non è, infatti, il carattere?» (Contini 1974, 38).

⁹ Atti 2010, 31.

¹⁰ Casnati 1944, 75.

Inoltre, i pochi riconoscimenti ricevuti in vita furono «successi di stima e non una reale affermazione pubblica»¹¹, cosa che fece sì che al grande pubblico il suo nome rimanesse quasi sempre poco più che oscuro¹², legato alla sua fama di polemista più che di poeta. Infine, Cardarelli era un autore difficile anche da commentare e studiare finché in vita, perché lui stesso sapeva essere un ottimo critico di sé e riteneva di poter essere il solo in grado di giudicarsi: era noto per essere totalmente incapace di «ammettere che avesse fondamento qualsiasi opinione diversa dalla sua»¹³. Scriverne pagine di critica diventava, perciò, secondo Coletti, un'operazione molto complessa:

La natura stessa dell'opera di Cardarelli è così fin dall'inizio fortemente orientata e per più aspetti conclusa, da lasciar poco spazio a un lavoro di ricostruzione critica nel suo formarsi.¹⁴

Nonostante questi numerosi limiti, il poeta è stato ovviamente oggetto di molti studi. Il punto di partenza irrinunciabile per chiunque voglia avvicinarsi a Cardarelli è il *Meridiano* curato da Clelia Martignoni, e, in particolare per la stesura di questa tesi si è rivelato utilissimo il prezioso apparato. In ogni caso, è sintomatico di quanto scritto finora il ritardo con cui quest'opera vede la luce: Mengaldo pubblica la raccolta *Poeti italiani del Novecento* nel 1978 e lamenta che a distanza di vent'anni dalla morte di Cardarelli ancora manchi un'edizione critica completa dei suoi scritti («Un'edizione critica completa della poesia (e della prosa) cardarelliana è cosa altrettanto delicata quanto urgente»¹⁵).

Oltre al fondamentale *Meridiano*, pubblicato tre anni dopo l'appello di Mengaldo, nel corso degli anni sono stati molti i critici che hanno indagato la non facile personalità artistica di Cardarelli. All'interno della tanta bibliografia critica cardarelliana, «abbondante, disordinata e mai studiata organicamente»¹⁶, sono un buon strumento per l'approfondimento le monografie (Risi, Romani, De Matteis, Di Biase, Dei), mentre la

¹¹ Romani 1968, 125.

¹² Si tratta del Terzo premio Bagutta nel 1930 per *Il sole a picco*, il premio poetico Libero Andreotti nel 1934 per la lirica *Sardegna*, il Premio Strega nel 1948 per *Villa Tarantola*, il premio Polimnia nel 1954 per *Viaggio d'un poeta in Russia* (che peraltro divide *ex aequo* con Dino Buzzati) e, un anno prima della morte, il premio Tor Magnana nel 1958. C'è da dire, peraltro, che Cardarelli non mostrò mai particolare entusiasmo per questo genere di riconoscimenti: ne è una prova la risposta data a Enrico Rodia in una delle interviste poi raccolte nel volume *Quarantacinque domande a Vincenzo Cardarelli*, edito nel 1956. «Cardarelli, che ne pensa dei premi letterari? “Non mi faccia domande cretine”».

¹³ Caretti 1964, 128.

¹⁴ Coletti 1978, 62.

¹⁵ Mengaldo 2011, 363.

¹⁶ Martignoni 1981, 1203.

consultazione dei tanti articoli e saggi a lui dedicati richiede un più lungo e attento lavoro di ricerca, essendo spesso sparsi in raccolte più ampie. Da ultimo, è di non poca utilità la raccolta degli *Atti delle giornate di studio su Vincenzo Cardarelli*, edita di recente (2010), in cui sono raccolti quasi tutti gli interventi presentati durante due cicli di incontri dedicati al poeta.

Il pericolo più grande in cui spesso incorrono le monografie, ma anche gli articoli e i saggi, è quello di soffermarsi sul personaggio Cardarelli, più che sull'autore¹⁷. Inoltre, poiché *Poesie* si presta molto facilmente a un'analisi di tipo contenutistico, molti critici finiscono per privilegiare questo tipo di osservazioni rispetto a quelle formali. Sono innegabili i fittissimi richiami tematici tra le diverse liriche (richiami che il poeta ha voluto enfatizzare ancor di più collocandole spesso vicine: *Autunno* e *Ottobre*, *Settembre a Venezia* e *Autunno veneziano*, *Liguria* e *Sera di Liguria*, ecc...), ma sono molti i rimandi anche alle prose. Per quanto importanti quindi, la gran parte degli studi ha poco più che scalfito la profondità degli aspetti formali di *Poesie*, dedicandosi per lo più all'analisi e al confronto dei contenuti: per capire a fondo un poeta, però, è necessario conoscere ciò che ha scritto, senza trascurare *in che modo* lo abbia scritto.

Ho dedicato la mia tesi triennale a un particolare aspetto della metrica cardarelliana: l'uso del verso endecasillabo e, in particolare, la tendenza a collocarlo in posizioni connotate del testo (*incipit* ed *explicit*).

In questo lavoro magistrale ho ampliato ulteriormente lo sguardo rivolgendolo a molti aspetti formali di *Poesie*, fino a questo momento oggetto di attenzioni mai sistematiche. Si pensi, ad esempio, alle dittologie: l'altissima frequenza ha, ovviamente, fatto sì che numerosi autori abbiano accennato a questo stilema così tipicamente cardarelliano, ma non sono mai state materia di una classificazione completa. In questa tesi, le dittologie presenti nelle liriche vengono offerte al lettore nella loro interezza, permettendo così uno quadro d'insieme su un fenomeno fino a questo momento soltanto rilevato. Lo stesso dicasi per altri fenomeni particolari (l'uso delle rime, la tendenza all'accumulo di negazioni, le suddivisioni strofiche) e per aspetti più ampi, come la sintassi.

¹⁷ Si legga, ad esempio, l'opinione di Giovanardi: «La poesia di Cardarelli altro non è, in definitiva, se non lo strumento per la costruzione del personaggio letterario del poeta» (Atti 2010, 31)

In tutti i casi sarà costante l'attenzione per le varianti, segnalate nell'apparato del *Meridiano* da Martignoni con estrema chiarezza ma, allo stesso tempo, con ottime capacità di sintesi, in modo da poter valutare l'evoluzione dello stile del poeta nel corso degli anni e delle raccolte.

È necessario segnalare che non sono state oggetto di studio le poesie riunite da Martignoni nella sezione *Poesie disperse*, poiché si tratta di liriche che Cardarelli non ha mai pubblicato all'interno di *Poesie*, e l'autrice ha minuziosamente raccolto dalle riviste in cui erano sparse. Ne fanno parte tre poesie fasciste¹⁸ (*Camicia nera*, *Fato africano*, *Canzone di marcia*), un paio di liriche dedicate al paese natale (*Invettiva* e *Ritratto di un cornetano*), un'insolita traduzione della *Ballata degl'impiccati* e altre quattro liriche più vicine, per stile e contenuto, a quelle raccolte in *Poesie*¹⁹ (*A una giovane morta*, *San Martino (da un album)*, *Frammento I* e *II*). Le occasioni per metterle in antologia non mancarono: nel 1946 Cardarelli pubblicò *Poesie nuove*, raccolta delle «poche liriche degli ultimi anni»²⁰ fino a quel momento sparse su rivista, che confluirà in *Poesie* 1948. Nel 1949, infine, uscì *Poesie*, una breve raccolta di cinque liriche che, nel 1958, venne accorpata all'ultima edizione di *Poesie* prima della morte del poeta, anche se segnalata con il titolo di *Poesie aggiunte*. Poiché, dunque, il poeta ha deciso di escluderle, né le ha sottoposte a revisione negli anni, anche in questa analisi non saranno prese in considerazione (fatta eccezione per *San Martino*).

¹⁸ «Ci sono anche delle poesie fasciste: che non sono affatto una sorpresa, ma sono forse il segno di una connaturata paura di Cardarelli, come quando, dopo aver visitato i colerosi in veste di giornalista, confidava a Sibilla Aleramo i suoi angosciosi sospetti di aver preso il colera» (Baldacci 1999, 224).

¹⁹ *Frammento II*, in particolare, sembra riprendere apertamente *Abbandono*.

²⁰ Martignoni 1981, LXXVI.

Capitolo1: TITOLI E PARTIZIONI STROFICHE

1.1 *Lunghezza dei componimenti e divisione strofica*

Avvicinare l'arte di Cardarelli a qualche estraneo dall'anima viva è speranza commovente [...] Sperar d'accostarne la grazia anche a un lettore solo dall'intelligenza sensibile e dal cuore veloce somiglia alla fine a un piacere di gioventù.¹

Così si apriva la preziosa introduzione scritta da Giansiro Ferrata all'edizione Mondadori di *Poesie*. Sicuramente a ciascuno di noi sarà successo di maneggiare la raccolta di un poeta del tutto sconosciuto e, in genere, la prima cosa che ognuno di noi è portato a fare è dare una rapida occhiata alle dimensioni del volume e una veloce sfogliata, per avere un'idea di che *tipo* di poesie potremmo trovare. Nel caso di Cardarelli, purtroppo, ormai da decenni è quasi impossibile che un lettore si avvicini a un suo volume senza conoscerlo già e averlo volutamente cercato: sono anni che i suoi libri sono fuori produzione e mancano dagli scaffali delle librerie.

Immaginando, però, questo giovane «dal cuore veloce», dovremmo vederlo intento a sfogliare il volume nel tentativo di cogliere qualcosa dello stile di questo autore sconosciuto anche solo osservando la resa grafica dei suoi componimenti, la lunghezza, la divisione strofica, i titoli scelti e, eventualmente, la lunghezza dei versi.

Vorrei iniziare la mia analisi di *Poesie* proprio soffermandomi su questi aspetti, quelli che possono essere colti già da una semplice occhiata, ma che possono comunicare molte informazioni sulle scelte stilistiche di un autore, quasi senza la necessità di leggerlo.

Le poesie di Cardarelli, per lo più, non superano la lunghezza di una pagina, ma vi sono delle rilevanti eccezioni. Riportando dei dati meno empirici, si può affermare che il numero di versi per componimento oscilla tra la ventina e la trentina (la media precisa direbbe 23), sempre escludendo da questa analisi *Natura* e *Polacca*, che, per il fatto di essere, come lui stesso le ha definite, due componimenti di «prosa ritmata»² sfuggono ad

¹ Ferrata 1966, 9.

² «Qualcuno forse conosce un mio componimento in prosa ritmata, che s'intitola *Polacca*» (Cardarelli 1981, 466).

un'analisi di questo tipo³. La media matematica non può certo dare un'immagine della verità, anzi: all'interno di *Poesie* sono presenti le lunghezze più disparate, dai 4 versi agli oltre 80.

Ci si può presto accorgere che alcune tra le liriche più brevi sono dei testi particolari, a cui Cardarelli affida il non facile compito di dividere in quattro sezioni la raccolta: *La speranza è nell'opera* (4 versi), *Ispirazione per me è indifferenza* (4 versi), *E ora, in queste mattine* (9 versi) e *Io non so più qual era* (13 versi)⁴. Non può essere una scelta casuale quella di segnalare attraverso la lunghezza anomala le poesie che devono riuscire a delimitare un confine, segnalare una separazione in una raccolta piuttosto omogenea sia nei contenuti che nello stile: queste poesie emergono rispetto alle altre proprio in virtù della loro brevità, proprio per il tentativo portato all'estremo di concentrare al massimo l'efficacia espressiva. Non è da dimenticare, inoltre, che tre di queste poesie risalgono alla prima raccolta pubblicata su «Lirica» nel 1916, mentre *Io non so più qual era* compare nel 1929. Ancora più rilevante sarà osservare che le due più brevi poesie dell'intera raccolta non subiranno mai modifiche rispetto alla loro prima stesura, quasi a rappresentare una testimonianza, solida e costante, del primo Cardarelli, l'autore dei *Prologhi*, che esaltava al massimo la sua tendenza alla concisione e all'aforismo.

Come anticipato, vi sono delle poesie che si posizionano sul versante opposto, caratterizzate da una lunghezza ben superiore a quella “canonica” di una pagina. In questa categoria possono essere inserite *Sardegna* (81 versi), *Incontro notturno* (76), *Adolescente* (66) e *Ajace* (55): sono tutte e tre poesie di tipo descrittivo, che quindi costringono il poeta a utilizzare un gran numero di versi, data la necessità di riportare quante più informazioni possibili su quel personaggio o territorio. Sarebbe però sbagliato immaginare un poeta che, quando indugia nelle descrizioni, si dilunga per pagine e pagine. In realtà, Cardarelli preferisce di gran lunga la descrizione rapida, ottenuta con poche pennellate di colore: si pensi a *Ritratto* in cui, con soli otto versi, ci presenta una

³ Sulla natura di *Polacca* si sono interrogati molti autori. Si riportano, in particolare, le osservazioni di Girardi: «A suggerire solo il ‘fantasma’ tipografico della strofa, ci sono frequenti e rilevati capoversi. Allora dovrebbe trattarsi non di verso libero [come suggerito da Mengaldo], bensì del fratello, il *poème en prose*. In altre parole, non vedo differenze ‘metriche’ tra *Polacca* e i *Prologhi* più liricamente intonati» (Girardi 1988, 255).

⁴ A tal proposito suggerisco la lettura del saggio di Andrea Pelosi in cui è offerta una panoramica riassuntiva, eppure molto efficace, dell'organizzazione interna di *Poesie*. (Pelosi 2006).

ben delineata immagine di donna⁵ ed è stata per questo definita «una delle cose più perfette di C. per la violenza chiusa dell'immagine, per il tempo lento e graduale della definizione lirica»⁶. Non è un caso, quindi, se subirà solo varianti minime mentre poesie come *Sardegna* o *Adolescente* attraverseranno numerosi rimaneggiamenti.

L'analisi potrà dirsi completa solo dopo aver considerato le eventuali tendenze seguite dal poeta negli anni, tendenze che emergono da un controllo accurato e puntuale delle varianti: si tratta un'analisi che difficilmente si può svolgere prescindendo dai contenuti, ma in questa sede si cercherà di limitarsi al dato numerico. All'interno della raccolta sono 31 le poesie ad aver subito cambiamenti così radicali da alterare la loro lunghezza, e l'obiettivo è ora quello di evidenziare le eventuali tendenze. La *Tavola I*⁷ fornirà una visione completa e immediata di quanto qui verrà solo accennato, permettendo al lettore di osservare, per ciascuna poesia, il percorso fatto. Il dato che appare da questo spoglio è che la maggior parte delle liriche ha subito interventi volti a ridurne la lunghezza, ben 19 perdono qualche verso (da un minimo di uno a un massimo di 12). Il fenomeno è davvero molto interessante perché conferma ciò che Cardarelli sosteneva fosse la sua principale caratteristica di poeta: l'amore per la brevità. «La mia lirica (attenti alle pause e alle distanze) non suppone che sintesi»⁸.

1.1.1 Divisioni strofiche

Ritornando a pensare a quel giovane lettore e alle prime impressioni suscitate in lui da *Poesie*, potremmo pensare che rivolgerà uno sguardo alle divisioni strofiche eventualmente presenti nella raccolta. Si accorgerà ben presto che sono molto pochi i casi che ne presentano, ossia: *Adolescente* (2 strofe), *Tristezza* (3), *Ottobre* (2), *Amore* (2), *Attesa* (2), *Sardegna* (3), *Diario* (2), *Arpeggi* (2), *Polacca* (2⁹) e *Tempo che muta* (2). L'unica eccezione in questo panorama è rappresentata da *Ritorno al mio paese* (*Tra le*

⁵ Esiste una bocca scolpita, / un volto d'angiolo chiaro e ambiguo, / una opulenta creatura pallida / dai denti di perla, / dal passo spedito, / esiste il suo sorriso, / aereo, dubbio, lampante, / come un indicibile evento di luce.

⁶ Macrì 1941, 271.

⁷ Vedi *Apparati*.

⁸ Cardarelli 1981, 135.

⁹ In questo caso dovremmo parlare di due tempi, visto che nell'intenzione di Cardarelli più che un componimento poetico andava inteso come un componimento musicale.

due guerre): poesia si divisa in due parti, ma non semplici strofe bensì due momenti distinti che insieme costituiscono la lirica e sono, infatti, numerati.

Se volessimo ricercare delle costanti che accomunino le liriche interessate da questo fenomeno, troveremmo che, fatta eccezione per *Tempo che muta* e *Attesa*, si verifica in poesie medio-lunghe o lunghe. Non si deve essere indotti, però, da questa semplice constatazione a credere che il poeta sia propenso a dividere in strofe poesie da lui percepite come devianti rispetto alle sue abitudini, quasi a mettere un respiro tra i troppi versi, perché sono molte, se non di più, le liriche “lunghe” che non hanno alcuna strofa.

Si osserva inoltre che Cardarelli, in genere, divide con la strofa la poesia in parti proporzionate, quasi identiche: *Adolescente* (31+35), *Ottobre* (13+16), *Amore* (14+17), *Diario* (13+15), *Arpeggi* (11+16), *Tempo che muta* (3+5). Fanno eccezione *Tristezza* (18+8+8) e *Sardegna* (11+52+18) che, le uniche divise in tre strofe, sembrano seguire logiche a sé.

Anche *Attesa* va controcorrente: in genere, la seconda strofa è sempre più lunga della prima, mentre in questo caso viene isolato solo un distico finale, un «sussulto violento» come lo definisce Martignoni,¹⁰ che recita «Amore, Amore, come sempre / vorrei coprirti di fiori e d'insulti». *Attesa*, però, nella versione pubblicata sulla rivista *Fronte*, nell'ottobre del 1931 aveva una conclusione scandita in modo diverso: «Amore, Amore, / come sempre vorrei coprirti / di fiori e d'insulti.» La scelta di concentrare in un distico quei tre versi forse è stata guidata da una reminiscenza di metrica tradizionale, a cui si allinea anche la scelta di concludere con il verso per eccellenza della tradizione, l'endecasillabo. È il caso di riflettere su questa scelta, così isolata nel corpus di *Poesie*: se in una poesia si isola un segmento molto breve gli si dà implicitamente una rilevanza diversa rispetto al resto del componimento; non per forza migliore ma in ogni caso più connotata. Se di solito, quindi, preferisce dividere in parti pressoché equivalenti, forse è perché ritiene ogni strofa della poesia ugualmente rilevante: così non è stato per *Amore*, in cui quel distico si distacca proprio per gridare ed evidenziare maggiormente rispetto ad altre la forza di quel contrastante sentimento.

¹⁰ «Nella maturità il linguaggio poetico si asciugherà in una sorta di freddo riserbo, increspato a tratti da sussulti violenti (*Attesa*)» (Martignoni 1981, XXXVI).

Vi è, però, un'altra poesia la cui divisione strofica scelta non può non colpire. Si tratta di *Tristezza*, in cui le tre strofe sono composte rispettivamente da 18, 8 e 8 versi¹¹. Trattandosi di metrica libera non dobbiamo immaginare che questa scansione abbia una qualche valenza metrica; non possiamo certo parlare di ottave, ma in entrambe le due strofe da otto versi sembrano esserci dei richiami, sebbene molto velati:

20 Offerto mi *sono*
 in tante invisibili comunioni!
 Spezzato mi *sono*
 per tante anime accorte,
 celatamente, ignaro del mio *dono*!
25 Rendendomi tutto
 in ogni momento,
 come a Dio.

30 Ma l'uomo che non vide nulla,
 non opera, non frutto, non fatica,
 sia pure assurda, compiuta,
 aspetta sempre un segno ch'io non fo.
 E se viene a parlarmi è come il cieco
 che manda la sua faccia
 sempre fuori del punto cui *vuole*,
 e un poco anche le sue *parole*.

La collocazione delle rime (di cui Cardarelli è molto parco) non lascia certo indifferenti perché sembra riecheggiare volutamente degli schemi a noi (e a lui!) ben noti: nella seconda strofa troviamo le tre rime alternate A, mentre le uniche rime della terza sono in chiusura, corrispondenti al distico CC. Inoltre, nella versione di «Lirica» del 1913, nella raccolta *Prologhi* del 1916 e in *Prologhi, Viaggi, Favole* del 1931 la seconda strofa si presentava quasi identica ma con cinque versi in più. Come emergerà dall'analisi dei capitoli successivi, l'utilizzo di rime è molto ridotto e in genere lo stesso rimante non si ripete a distanza ravvicinata per più di due volte: un motivo in più per non dubitare che si tratti di una scelta voluta.

Sarà interessante, a questo punto, osservare il rapporto che la strofa instaura con la sintassi e l'argomentazione: il suo utilizzo, poiché molto raro, potrebbe essere dettato da un'esigenza stilistica particolare.

¹¹ Questo dato smentisce, in parte, quanto affermato da Girardi: «Non c'è un gruppo di versi uguale, numericamente, agli altri della stessa composizione» (Girardi 1988, 262).

Ad esempio, in *Diario* serve a separare due prospettive diverse all'interno della stessa poesia: nella prima si rivolge alla donna un tempo amata e che ora «non [è] nulla / ormai per me, neppure un bel ricordo»¹², mentre nella seconda le riflessioni che svolge sono quasi *a parte*, la strofa potrebbe essere compresa anche autonomamente perché il poeta implora un po' di quiete alla sua sofferenza, spostando, nel finale, il *focus* verso le consuete meditazioni sulla morte, ma non cita più in nessun modo l'amore o ciò che ne resta. Si riporta per intero la seconda strofa, per permettere al lettore di comprendere quanto sia lontana dalle tematiche amorose affrontate nella prima.

15 Furente l'estate
 aspetta il refrigerio
 del temporale
 ed io il pianto che sciolga
 la mia angoscia in dolcezza.
 Ma l'afa incombe ed il dolore preme:
 20 di niun sollievo ho speranza.
 E penso che sovente
 agli affanni dell'uomo
 la nemica stagione si congiunge.
 E ch'io morirò
 25 in uno di questi tempi.
 D'un tratto sarò giunto
 a un giorno, a un breve giorno,
 che non potrò sorpassare.

Ottobre sviluppa un diverso tipo di rapporto tra le due strofe di cui è composto. Il protagonista indiscusso è l'autunno che viene introdotto nella prima strofa e presentato come la stagione più consona ad accogliere i sentimenti del poeta («Nulla più mi somiglia, / nulla più mi consola»), ma poi nel passaggio tra la prima e la seconda il focus si sposta sul sole d'ottobre, l'elemento più importante di questa stagione, le sue qualità e i suoi effetti sugli uomini. Per accompagnare questo cambio di *focus*, Cardarelli guida il lettore attraverso una sorta di *coblas capfinidas*: «di questo vecchio sole ottobrino / che splende sulle vigne saccheggiate. // Sole d'autunno inatteso», quasi a rendere il piccolo passaggio meno brusco.

Un passaggio brusco, invece, si osserva in *Adolescente*: la divisione strofica segnala un cambiamento nell'immagine della giovane ragazza, prima ammirata nella sua

¹² vv. 8-9.

purezza inarrivabile e poi tra le braccia di qualcuno che non la meriterebbe. «Pure qualcuno ti disfiorerà, / bocca di sorgiva», si lamenta il poeta in apertura della seconda strofa.

Per avere una visione definitiva sulle intenzioni del poeta nell'atto di collocare o meno separazioni strofiche all'interno di una lirica è utile soffermarsi in maniera esaustiva su questo tipo di varianti. Si può così scoprire che soltanto *Stelle cadenti* e *Largo serale* hanno subito modifiche di questo tipo, costringendoci a limitare l'analisi e il confronto a due poesie.

In *Largo serale* erano isolati quattro versi in posizione iniziale, mentre in *Stelle cadenti* cinque in finale; entrambi sono casi piuttosto insoliti se confrontati alla tendenza di dividere il componimento in parti sostanzialmente equivalenti. Inoltre, in entrambe le poesie Cardarelli si limita a rimuovere la spaziatura, i versi restano identici (salvo una piccolissima variante lessicale in *Stelle cadenti*, in cui, al verso 22, «formare» diventa «carpire»).

Nella versione pubblicata su *Poesie* del 1936, *Stelle cadenti* si chiudeva con questi versi isolati: «Ma come stella cade e non dà tempo / di carpire un augurio, / così ti vidi, effimera, sparire / nel tuo nero destino. E mai saprò / se pietà m'ispirasti o forse amore.» Riprendendo quanto detto a proposito di *Adolescente*, anche in questo caso la strofa sembra voler riservare uno spazio alla riflessione, un'amara riflessione a cui il poeta si abbandona, separando anche graficamente la distanza tra il loro amore (prima strofa) e la consapevolezza della loro incolmabile e irrimediabile distanza. Si potrebbe citare a questo punto l'osservazione compiuta da Vittorio Coletti che scrive, a proposito di *Adolescente*, di «un'irreparabile distante dislocazione dei soggetti, che si fronteggiano senza attivare alcun contatto e anzi si determinano autoescludendosi reciprocamente»¹³. La somiglianza con *Stelle cadenti* a questo punto sembra ancora più chiara, ma alle orecchie del lettore non riecheggia solo per il fatto contenutistico: anche in *Adolescente* la strofa si apre con una congiunzione con valore avversativo («Pure», v. 32). Quindi vediamo come Cardarelli abbia rimosso fin dall'edizione successiva (*Poesie*, 1942) una divisione strofica che, di per sé, sembrerebbe perfettamente adatta al contesto.

¹³ Coletti 1978, 72.

Diverso è il caso di *Largo serale* in cui, nella versione pubblicata nel 1916 su «La Voce» veniva isolata la “quartina” «È l’ora dei crepuscoli estivi, / quando il giorno pellegrino / si ferma e cade estenuato. / Dolcezza e meraviglia di queste ore!» (vv. 1-4). I quattro versi vengono poi integrati al testo nella versione pubblicata su *Viaggi nel tempo*. Erano, infatti, fortemente legati ai restanti 13 dalla ripetizione di termini quali «ora» (v. 13), «dolce» (v. 9), «dolci» (v. 17), e la rima imperfetta tra il verso 4 e il verso 6 «ore - oro».

Da questa analisi emerge chiaramente la parsimonia con cui il poeta adoperava queste divisioni, probabilmente considerando le sue liriche un fluire continuo di pensieri, che difficilmente poteva essere spezzato sulla pagina. Si segnala che, per quanto riguarda la prosa, nei primi scritti (*Prologhi* e *Viaggi nel tempo*) amava disseminare le pagine di paragrafi isolati dalla spaziatura¹⁴: una scelta, quindi, in totale controtendenza rispetto alla contemporanea poesia.

Ecco quindi che questa, seppur breve, analisi ha confermato quanto scritto da Giovannetti:

Sia Cardarelli che Ungaretti normalizzano il verso libero, lo perfezionano e lo formalizzano, depurandolo di certe scorie che lo avevano sin lì appesantito: significativo, ad esempio, è il sostanziale rifiuto della rima (da parte di entrambi) e della strofa (soprattutto ad opera di Cardarelli).¹⁵

1.2 Titoli

Proseguendo l’analisi della raccolta cardarelliana a partire dagli elementi più evidenti ad una prima lettura, non si potrebbe prescindere dai titoli che l’autore sceglie di attribuire ai suoi componimenti. Potremmo dire che il titolo sia il biglietto da visita della poesia, ciò che lascia intendere al lettore quello che troverà proseguendo la lettura; sarà quindi necessario porre la giusta attenzione alle tendenze che si evidenziano in questo ambito.

L’approfondito studio presentato da Mengaldo in *La Tradizione del Novecento, Terza serie* fornirà gli strumenti per classificare le diverse tipologie di titoli e sarà lo spunto di partenza per un’ulteriore indagine.

¹⁴ L’esempio forse più radicale è *Commiato*, in *Prologhi*. (Cardarelli 1981, 136).

¹⁵ Giovannetti 1994, 15.

L'Autore distingue tra tre possibili tipologie di titoli:

- a) titoli extra-contenutistici [...] che definiscono la specie metrica del componimento
- b) titoli dedica
- c) titoli propriamente contenutistici.¹⁶

Nel caso di *Poesie*, si riscontra un unico caso di titolo "metrico": *Ballata*. Questa lirica, però, della forma ballata non sembra conservare neppure il ricordo. Non solo non c'è uno schema fisso di rime (elemento ben prevedibile trattandosi pur sempre di metrica libera) ma non vi è neppure una rima che si ripeta lungo il componimento in modo da poter in qualche modo essere considerabile una residuale forma di ripresa. Non è da sopravvalutare il fatto che il primo periodo del componimento si concluda con «battezzato» (v. 3) e che sia in rima con il «vezzeggiato» che chiude la poesia (v. 31) perché si tratta di un participio passato la cui presenza non deve sorprendere in una lirica riferita al passato. Il termine "ballata" potrebbe, quindi, essere stato usato per il suo valore tematico, non metrico. Ai versi 26-28 leggiamo: «Ma quelle voci ch'io dico / sono implacabili e vive. / Lamentose quali un funebre canto», e ciò lascerebbe ipotizzare che abbia voluto considerare questa parola per la sua valenza popolare, come intendendo quella narrazione collettiva tramandata oralmente: «Qui antiche donne vivono, mai sazie / di ricordare. / E narrano una storia / ch'io so a memoria e vorrei non sapere» (vv. 5-8)¹⁷. Quindi non possiamo che confermare ciò che chiosa lo stesso Mengaldo «Non sono certamente vere ballate quelle che così vengono intitolate [...] da C.»¹⁸, ma precisando, anche in virtù di quanto detto poco sopra, che la scelta di quel titolo non era probabilmente dettata dalla volontà di riallacciarsi alla metrica tradizionale quanto piuttosto richiamarsi alla ben viva tradizione orale del suo paese¹⁹.

Diverso ma pur sempre rientrante in questa categoria è il caso di *Polacca*. Secondo Mengaldo,

¹⁶ Mengaldo 1991, 5.

¹⁷ A questa citazione si aggiunga anche l'insistenza sui verbi tipici del racconto: «ricordare» (v. 6), «narrano» (vv. 7 e 9), «dicono» (v. 10), «rammentano» (v. 30)

¹⁸ Mengaldo 1991, 8.

¹⁹ Non così Girardi: «Le rime a grande distanza legano i quattro versi iniziali e i quattro finali, offrendo una debole giustificazione metrica del titolo [...] Insomma ripresa e replicazione, o congedo, di una strana ballata grande, priva tra l'altro anche di isomorfismo versale. Della ballata, comunque c'è almeno il principio ciclico». Girardi 1987, 257.

lo stesso C. ha parlato più tardi di “vaga intenzione di ispirarsi alle *polonaise* di Chopin”; e tuttavia quell’intenzione mimetica non è segnalata solo dai dati appena menzionati, ma anche dalla natura stessa, insolitamente accesa, irruenta e “romantica” dei linguaggi e dei ritmi di questa “prosa ritmata”.²⁰

Si tratta quindi di un testo con un titolo che si rifà alle regole della composizione musicale più che poetica, ma in ogni caso rientra di diritto nella prima categoria. Una simile riflessione andrebbe rivolta a *Scherzo*, poiché si può ritenere anche questo un titolo che richiama una terminologia musicale. Secondo il Vocabolario Treccani il termine “scherzo” può riferirsi al «terzo movimento di sinfonie, sonate, quartetti e in genere musica da camera, di ritmo ternario (3/4), di andamento vivace e marcato, e di forma tripartita ABA». Vista la brevità del componimento (14 versi) e dei versi²¹ è facile ipotizzare che Cardarelli utilizzi questo termine con la stessa intenzione di *Polacca*.

Se quindi, i “titoli metrici” sono ben pochi nel corpus cardarelliano, diverso è il caso dei titoli appartenenti alla seconda categoria proposta da Mengaldo, i “titoli dedica”.

L’unica lirica ad avere come destinatario una persona è *A Omar Kâyyam*, lunga poesia in cui Cardarelli si rivolge all’antico poeta persiano, il cui nome ricorre peraltro due volte nel testo: nell’incipit «Kâyyam, nei mattini d’estate» e, addirittura, nel verso 35, costituisce da solo un trisillabo. Non può lasciare indifferenti la constatazione che l’unica poesia con un titolo che la indirizza a un soggetto storico sia dedicata a un poeta, vissuto quasi dieci secoli prima e a migliaia di chilometri di distanza. Certo, tra i due si può riconoscere una certa affinità tematica e una simile concezione della vita e delle sue illusioni, ma a Leopardi, il poeta che lui predilige sopra tutti, non dedica poesie²².

Si aggiungono a questo elenco anche *Alla morte*, una delle sue più celebri, *Ad un partente*, *Alle mura del mio paese* e *Alla terra*. Gli ultimi due testi appartengono a una serie più ampia di componimenti poetici che hanno per protagonista il suo paese natale, a cui Cardarelli è legato da un rapporto di amore e repulsione; queste sono, però, le uniche poesie in cui si rivolge direttamente a Tarquinia, o più indirettamente, lo fa per il tramite delle vecchie mura paesane. Si potrebbe far rientrare anche *Ajace*: per quanto il titolo non espliciti chiaramente il fatto che ci si sta rivolgendo all’eroe greco, il primo verso, con

²⁰ Mengaldo 1991, 8-9.

²¹ 1 novenario, 3 ottonari, 6 settenari, 3 senari, 1 quadrisillabo.

²² A Leopardi dedica, però, ben cinque prose: *Sul cammino della poesia di Leopardi* e *Lo Zibaldone in Solitario in Arcadia*; *Visita a Recanati* in *Il cielo sulle città*; *La fortuna di Leopardi* in *Il viaggiatore insocievole*; *La favola breve di Leopardi* in *Parliamo dell’Italia*.

l'uso della seconda persona singolare, toglie ogni dubbio («Sempre obliasti, Ajace Telamonio»).

Nella terza categoria (i “titoli contenutistici”) si raccolgono la maggior parte dei titoli di *Poesie*. Si tratta di un insieme molto eterogeneo, costituito da ben 68 poesie: è chiaro che lo strumento offerto da Mengaldo non può più essere utile in questo contesto. Ha però contribuito a far emergere in modo inequivocabile la predilezione del poeta per titoli che abbiano un legame esplicito con il contenuto della poesia, penalizzando quelli con valore metrico (elemento in linea con la scelta di utilizzare la metrica libera) e servendosi in modo piuttosto parco di titoli dedicatori.

1.2.1 *Titoli anaforici*

L'ulteriore analisi che verrà condotta su questi titoli approfondirà in particolare una tendenza di Cardarelli evidente anche alle orecchie dei lettori meno accorti; si tratta, per dirla con le parole di Stefano dal Bianco, della «classica ricorsività della parola chiave del testo che si richiama naturalmente al titolo», dell'abitudine «a anticipare il lessema chiave anaforico nel titolo»²³. Di questa inclinazione compositiva molti studiosi si sono accorti, d'altronde è così costante e diffusa da non poter restare inosservata. L'analisi, però, non è mai andata oltre una semplice rilevazione della tendenza; il fenomeno è stato anche analizzato compiutamente²⁴ ma solo su singoli componimenti e mai fornendo un quadro completo, che cercheremo, invece, di fornire in questa sede.

Certamente i casi di anafora del titolo più marcati si riscontrano in *Alba* e *Amore*, in cui il titolo viene ripetuto all'interno del testo per ben quattro volte. Si riportano i versi coinvolti: «Occhi di lei, vago tumulto. Amore / pigro, incredulo amore» (vv. 9-10), «Amore e primavera vanno insieme» (v. 14), «di quel tuo folle amore ov'io non mordo» (v. 30); «Solo in te, alba, riposa» (v. 1), «alba dal freddo viso» (v. 13), «O alba, o dolce alba» (v. 23).

²³ Dal Bianco 1997, 359.

²⁴ Esemplare, a tal proposito, è il saggio *Autunno, osservazioni sul Leopardi di Cardarelli* di Gilberto Lonardi (Atti 2010, 35-54).

Quando la ripetizione del titolo avviene nel primo verso, il risultato è ancora più accentuato e sottolinea una volta di più la continuità tra titolo e poesia. Possiamo citare ben otto liriche in cui questo avviene: *Adolescente* («Su te, vergine adolescente»), *Autunno* («Autunno. Già lo sentimmo venire»²⁵), *Gabbiani* («Non so dove i gabbiani abbiano il nido»), *Febbraio* («Febbraio è sbarazzino»). A queste si aggiunge la già citata *Ajace* e un paio di casi particolari in cui il sostantivo viene ripreso nel suo verbo corrispondente, *Sgombero* («Far le valigie, sgombrare»), *Alla morte* («Morire sì»); e un caso in cui non viene ripreso il sostantivo bensì l'aggettivo a quello associato: *Crudele addio* («Ti conobbi crudele nel distacco»).

I titoli costituiti da un'unica parola sono 42 e ciò agevola il poeta qualora volesse ripetere il singolo lessema anche all'interno della poesia. Osserviamo ora cosa accade se a ripetersi sono titoli più lunghi.

Nel caso di *Settembre a Venezia* il titolo sembra quasi essere stato spalmato lungo i primi due versi: «Già di settembre imbrunano / a Venezia i crepuscoli precoci»; *Sera di Liguria* recita: «Lenta e rosata sale su dal mare / la sera di Liguria, perdizione» riportando l'intero sintagma nel secondo verso, a distanza molto ravvicinata. Da ultimo, *Illusa gioventù* si apre così: «O gioventù, innocenza, illusioni» e l'aggettivo «illusa» diviene un sostantivo. Dati questi esempi possiamo concludere che anche un sintagma, qualora venga ripreso nel corpo testuale, si trova sempre a una distanza molto ravvicinata.

Dal Bianco aggiunge, però, che alcuni titoli hanno un rapporto ancora più particolare con il corpo della poesia: alcune infatti sono «in rapporto metonimico con l'anafora che compare nel testo»²⁶. L'autore si limita a citare tre esempi: *Estiva* in cui l'anafora di «stagione» si ripete per ben quattro volte (vv. 2, 7, 14, 17); *Passato* in chiaro rapporto con «ricordi» (vv. 1, 5) e «ricordo» (v. 9) e *Marzo* in cui si ripete «primavera» (vv. 1, 23). A queste si può aggiungere *Alle mura del mio paese*, in cui le mura vengono nominate ben tre volte e in ogni occorrenza è aggiunto un diverso epiteto: «cadenti mura» (v. 2), «Mie dolci, mie tenere mura» (v. 6), «crollanti mura» (v. 21).

²⁵ «Il sostantivo del titolo è ripetuto in forma “assoluta” all'inizio del testo, a ciò facendo seguire la frase verbale col pronome anaforico» (Mengaldo 1991, 22).

²⁶ Dal Bianco 1997, 359.

1.2.2 *Liriche senza titolo*

Le liriche che dividono la raccolta in quattro sezioni erano già state citate come eccezionali per la loro brevità. Vi è tuttavia un elemento che le caratterizza ancor più che non il numero dei versi di cui sono composte ed è il fatto di essere tutte prive del titolo. Questa peculiarità le rende ben adatte a segnare un confine, un segno distintivo rispetto alle altre, e proprio per la loro unicità è necessario soffermarsi e riportarne il percorso fatto negli anni. *La speranza è nell'opera* e *Ispirazione per me è indifferenza* nascono già prive del titolo, scelta piuttosto insolita visto che nessun'altra poesia pubblicata dal poeta è stata senza un titolo, neppure nelle pubblicazioni sparse prima di essere canonizzate in volume. Questa decisione, seppur anomala, si può comprendere riflettendo sul contenuto altrettanto singolare di queste poesie: sono entrambe considerate delle dichiarazioni di poetica, costituite di versi frase perentori e aforistici. Dare un titolo a composizioni così complesse probabilmente ne avrebbe smorzato la tensione lirica. Diverso è il percorso compiuto da *E ora, in queste mattine*, che vede la luce nel 1916, pubblicata in *Prologhi*, ma nella versione edita su rivista nel '26²⁷ si intitolava *Addii. Io non so più qual era*, infine, ha seguito un itinerario ancora diverso perché è comparsa il 13 ottobre 1929 su «L'Italia letteraria» come secondo tempo di *Distacco* e rimarrà tale fino all'edizione di *Poesie* del 1942, raccolta in cui assumerà una sua autonomia ma non riceverà nessun titolo.

1.2.3 *Titoli con varianti*

Simile al percorso compiuto da *Distacco* e *Io non so più qual era* è quello di *Insonnia* e *Il sonno della vergine* che, nella «Gazzetta del popolo» del 7 dicembre del 1932, erano stati pubblicati insieme sotto il titolo comune de *Il sonno*.

Questa scelta non era senza conseguenze: nel caso di *Insonnia* il poeta era stato costretto a comporre un paio di versi introduttivi per spiegare di cosa effettivamente trattasse la poesia («Per conoscere il sonno è necessario / saper che sia l'insonnia»). Nel momento in cui il testo diviene autonomo e intitolato *Insonnia*, questi due versi non hanno

²⁷ «Spirito nuovo», 24 febbraio 1926.

più motivo di esistere e vengono pertanto espunti nella versione pubblicata su *Giorni in piena* del 1934. Questa non è la sola variante determinata dal cambio di titolo: la versione del '32 recitava: «Talvolta a me par di vederlo, il mostro / impalpabile, enorme», mentre da *Giorni in piena* si legge «Talvolta a me par di vederlo il Sonno, / mostro enorme, impalpabile». Nella prima versione Cardarelli può scrivere direttamente «mostro» perché dal titolo siamo facilmente indotti a pensare che si tratti del sonno, mentre in quella definitiva potremmo non capire di che mostro si tratti o credere, erroneamente, che sia un ipotetico mostro dell'insonnia o degli incubi. Questo esempio mostra in maniera piuttosto chiara l'impatto che può avere un semplice (si fa per dire) titolo su un intero testo poetico. Verranno analizzate anche le altre varianti attraversate dalle liriche di *Poesie*, ma questo è l'unico caso in cui a determinarle sia stato un fattore "esterno" come il titolo.

Anche *Alla terra* non ha sempre avuto questo titolo perché inizialmente²⁸ era il secondo tempo di *Santi del mio paese*, e pertanto non godeva di autonomia. La scelta di separarle è ben comprensibile data la rilevante differenza dell'aspetto metrico dei due componimenti e anche di quello tematico: è pur vero che in entrambi il protagonista è il paese natale, ma lo sguardo che Cardarelli gli rivolge è ben diverso.

Nel caso di *Crudele addio* osserviamo l'aggiunta di un attributo che lascia intendere in maniera inequivocabile come sia stata la separazione descritta poi nella lirica: nella prima versione pubblicata su «Gazzetta del popolo» il 25 maggio 1932 si intitolava semplicemente *Addio*.

Vi sono un paio di liriche il cui titolo iniziale non aveva molta affinità con quello poi divenuto definitivo: si tratta di *Scherzo* e *Rimorso*, che si intitolavano rispettivamente *Un mattino*²⁹ e *Amore*³⁰. Nel caso della già citata *Scherzo*, segnaliamo che la brevità propria del valore musicale del termine non era presente: in «Lirica» i versi erano 25 e sono presenti endecasillabi e addirittura un verso di tredici sillabe. Nella seconda versione, pubblicata su «L'Italia letteraria» il 25 ottobre 1931 i versi sono venti e non più lunghi della misura del canonico endecasillabo ma, in ogni caso, entrambe le poesie non rispecchiavano i canoni dello scherzo musicale. Nel momento in cui Cardarelli cambia il titolo, anche l'aspetto metrico si modifica radicalmente.

²⁸ «Il Tevere», 9 dicembre 1927 e «L'Italiano», 20 dicembre 1927.

²⁹ «Lirica», num. straordinario del Natale 1913 e «L'Italia letteraria», 25 ottobre 1931.

³⁰ «Gazzetta del popolo», 6 dicembre 1933.

Il passaggio da *Amore* a *Rimorso* può essere spiegato considerando che nel '29 il poeta aveva già pubblicato una lirica con questo titolo e così, nel momento in cui le raccoglie insieme in *Giorni in piena* preferisce non creare confusione con la presenza di due titoli identici, tanto più che il termine *rimorso* è molto più adatto a descrivere un amore finito. La raccolta del 1934 ha un impatto sul titolo anche di un'altra poesia: *Alla deriva*. Comparsa nel 1929³¹ con questo titolo, in *Giorni in piena* assume lo stesso titolo della raccolta, per poi tornare, già nel 1936³² alla scelta iniziale.

Molto interessante è la piccola variante subìta da *Autunno veneziano* che, nella prima stesura pubblicata su «L'Italiano» il 30 settembre 1927 si intitolava *Venezia autunnale* e in quella ripubblicata su «L'Italia letteraria» del 25 ottobre del 1931 *Venezia*. Già nel '29, però, nella versione edita nel *Sole a picco*, si trova la titolazione che poi diventerà definitiva. Per quanto riguarda il titolo, la redazione più interessante è la prima perché, occorre sapere, l'intera poesia è costellata di rime in «-ale» e «-ali»: guardando l'ultima versione troviamo «assale» (v. 1), «autunnale» (v. 2), «davanzaale» (v. 34), «invernale» (v. 40); «quali» (v. 13), «vegetali» (v. 16), «canali» (v. 25), e «canali» si ripete anche interno al verso 11. Una disseminazione fonica così marcata è pressoché unica nell'intero corpus cardarelliano ed è infatti stata notata, ad esempio, da Gilberto Lonardi che porta questo esempio come prova del fecondo rapporto tra Cardarelli e Leopardi³³. L'impatto di questa rima sarebbe stato ancora più forte se fosse stata mantenuta nel titolo, facendo risuonare l'eco leopardiana fin dalle prime parole; inoltre si inseriva perfettamente nella tendenza, già evidenziata, di anticipare nel titolo un lessema della lirica: l'espressione si trova identica al verso 2³⁴. In ogni caso, anche nella versione definitiva della lirica è mantenuto l'elemento anaforico perché «autunno veneziano» si trova ripreso anche al verso 35.

Stelle cadenti si intitolava *Stelle filanti* nella prima versione pubblicata su «Gazzetta del popolo» l'11 febbraio del 1936, ma già nella edizione di *Poesie* dello stesso anno aveva il titolo definitivo. È interessante osservare come pur modificato, il significato del titolo resti perfettamente intatto e identico: in entrambi i casi la luce, così come l'amore, dura poco più di un attimo prima di svanire.

³¹ «L'Italia letteraria», 19 luglio 1931.

³² *Poesie*, Roma, Novissima.

³³ «un intero corpo di assonanze in -ale e affini possa richiamare al *Canto notturno*», Atti 2010, 52.

³⁴ Contini aveva criticato questa scelta che, secondo lui, «non è esattamente quello che si direbbe una rima molto qualificata» (Contini 1974, 41).

Da quanto visto finora possiamo affermare che, in genere, il titolo definitivo si afferma quasi subito, in genere nel momento in cui la lirica viene inserita in una raccolta. Così non è per *Spiragli* che tra il '16 e il '51 mantiene il titolo *Abbandono* e (salvo una sorta di anticipazione nel '48) solo nel '58, un anno prima della morte del poeta, ottiene il titolo *Spiragli*. La scelta, seppure tardiva, si riallaccia meglio alla conclusione della breve lirica: «Piano piano i minuti vissuti, / fedelmente li ritroveremo. / Coraggio, guardiamo.» E spiragli, secondo l'ormai amareggiato poeta, sembrano essere quelli attraversi i quali dobbiamo affacciarci per affrontare la vita.

Le liriche di *Poesie* sono ottanta, da questa analisi abbiamo rilevato che ben undici hanno subito variazioni nel titolo³⁵ durante il loro percorso, ma se le confrontiamo al numero totale di liriche che hanno varianti nel corpo testuale (64) capiamo che la proporzione è ben diversa. Possiamo quindi interpretare questo divario immaginando che per il poeta il titolo nasca già insieme alla poesia e molto spesso ne sia così inscindibilmente legato che quand'anche la poesia subisca modifiche radicali (ve ne sono molti esempi all'interno di *Poesie*) il titolo resta immobile e inalterato.³⁶

³⁵ A quelle già descritte va aggiunta anche *Ritorno al mio paese (dopo due guerre)* che nella prima versione, pubblicata sulla «Gazzetta del popolo» del 31 gennaio 1934 si intitolava *Ritorni*.

³⁶ Dallo spoglio del lavoro di Martignoni è inoltre emerso che alcune poesie pubblicate su rivista avevano delle dediche che nella versione definitiva di *Poesie* non sono presenti.

Sera di Gavinana, nella versione di «Lirica» del 1913 portava la dedica «Ad Angiolo Orvieto» (1869-1967), poeta e fondatore del «Marzocco», rivista su cui, peraltro, Cardarelli non pubblicherà nulla. *Scherzo*, che in L porta la dedica «a Rosso di San Secondo», lo scrittore e giornalista originario di Caltanissetta (1887- 1956) e in IL «ad Amerigo Bartoli» (1890-1971), pittore assiduo frequentatore del Caffè Aragno, dove ebbe modo di incontrare e conoscere anche Cardarelli. Il suo quadro *Amici al caffè*, in cui è presente anche il poeta nella celebre posa con il dito alzato, vinse il premio alla composizione alla XVII Biennale di Venezia. *Arabesco* in *Prologhi e Prologhi Viaggi Favole* porta la dedica a un ignoto «T. S. musicista».

Capitolo 2: METRICA

2.1 Versificazione

Come già anticipato nell'*Introduzione*, ho dedicato la mia tesi triennale allo studio della metrica cardarelliana, soffermandomi su un unico, complesso verso: l'endecasillabo. Si tratta del secondo verso più utilizzato all'interno di *Poesie*, dopo il più agile settenario, e ho riscontrato come ad esso vengano riservate attenzioni particolari e goda di una posizione di primo piano: in particolare, rilevavo come spesso venisse collocato in apertura e in chiusura di componimenti.

Prima di intraprendere una trattazione completa dei versi presenti in *Poesie*, vorrei porre l'accento su quanto emerso dal mio lavoro triennale, offrendo un paio di liriche come spunto, per poi fornire una sintesi dei dati raccolti nel mio studio precedente per dare un'idea di quanto questo fenomeno sia diffuso.

Ecco ad esempio *Autunno*: ...

Autunno. Già lo sentimmo venire
nel vento d'agosto,
nelle piogge di settembre
torrenziali e piangenti
5 e un brivido percorse la terra
che ora, nuda e triste,
accoglie un sole smarrito.
Ora che passa e declina,
in quest'autunno che incede
10 con lentezza indicibile,
il miglior tempo della nostra vita
e lungamente ci dice addio.

... e *Illusa gioventù*:

O gioventù, innocenza, illusioni,
tempo senza peccato, secol d'oro!
Poi che trascorsi siete
si costuma rimpiangervi
5 quale un perduto bene.
Io so che foste un male.
So che non foco, ma ghiaccio eravate,
o mie candide fedì giovanili,
sotto il cui manto vissi

- 10 *come un tronco sepolto nella neve:*
 tronco verde, muscoso,
 ricco di linfa e sterile.
 Ora che, esausto e roso,
 sciolto da voi percorsi in un baleno
 15 le mie fiorenti stagioni
 e sparso a terra vedo
 il poco frutto che han dato,
 ora che la mia sorte ho conosciuta,
 qual essa sia non chiedo.
 20 Così rapida fugge la vita
 che ogni sorte è buona
 per tanto breve giornata.
 Solo di voi mi dolgo, primi inganni.

Quest'ultima poesia contiene in sé gran parte di quanto affermato finora a proposito del "ruolo" dell'endecasillabo. Si tratta di una poesia di 23 versi, la maggior parte settenari, più un perfetto decasillabo e due ottonari. Eppure l'endecasillabo ricopre un ruolo di primo piano e, per quanto dal punto di vista numerico sia in posizione minoritaria, mantiene un innegabile rilievo. Troviamo, infatti, una coppia di endecasillabi all'inizio, il cui impatto è rafforzato dall'enumerazione in *climax*, e un verso frase (della cui importanza tratteremo al Paragrafo 2.3) in finale¹. Ancora più marcato è il caso di *Autunno*, in cui gli unici tre endecasillabi sono collocati agli estremi.

Queste due liriche sono esempi di un fenomeno piuttosto ampio: dal mio precedente studio è emerso come ben il 42,3% dei componimenti termini con un endecasillabo e il 35,8% inizi con un endecasillabo. Cardarelli sembra quindi considerare prezioso il concludere una lirica con questo verso, ritenuto più elegante e più adatto, perché con il suo maggior numero di sillabe permetteva di avere un'ampia possibilità di elaborazione del contenuto.

Dopo questa riassuntiva incursione nell'endecasillabo, è giunto il momento di addentrarsi nella metrica cardarelliana, non limitandosi a fornire numeri e percentuali, ma provando a evidenziare qualche tendenza e cogliere gli aspetti strutturali. L'intento è quello di offrire dati a supporto di quanto affermato da Giovannetti a proposito della versificazione cardarelliana, ridimensionando il ruolo, da molti ritenuto costitutivo, della coppia endecasillabo e settenario.

¹ Questa lirica è da alcuni considerata un esempio del legame tra il poeta e il suo amato modello Leopardi, legame evidente dal punto di vista tematico, ma rafforzato dall'alternanza di endecasillabi e settenari. («leopardiana per esempio è *Illusa gioventù*», Macrì 1941, 273).

È luogo comune spesso ribadito dalla critica il riferimento a una presunta centralità della coppia endecasillabo + settenario. Già il computo complessivo ci fa sorgere i primi dubbi, giacché l'attestazione di ottonari, novenari e senari è massiccia e in nessun modo riducibile. E se guardiamo ai testi singoli, ci rendiamo conto che endecasillabi e settenari non costituiscono un blocco metricamente compatto [...]: le due misure, in altri termini, non sono tra loro solidali se non sporadicamente, e si confondono in un tessuto polimetrico autenticamente libero².

Dallo spoglio dei versi di *Poesie* è emersa la presenza di 1 bisillabo, 7 trisillabi, 17 quadrisillabi, 98 quinari, 95 senari, 587 settenari, 270 ottonari, 128 novenari, 86 decasillabi, 543 endecasillabi e 29 versi eccedenti la misura dell'endecasillabo (di cui 3 alessandrini³), per un totale di 1861 versi.

La presenza, indubbiamente preponderante, di endecasillabi e settenari non è sufficiente a contraddire l'osservazione di Giovannetti; basti questa breve lirica come esempio:

Non so dove i gabbiani abbiano il nido,
ove trovino pace.
Io son come loro,
in perpetuo volo.
5 La vita la sfioro
com'essi l'acqua ad acciuffare il cibo.
E come forse anch'essi amo la quiete,
la gran quiete marina,
ma il mio destino è vivere
10 balenando in burrasca.

In questo caso troviamo un endecasillabo, seguito da un settenario e poi da tre senari resi ancora più coesi tra loro grazie all'assonanza della *o*; segue una coppia di endecasillabi e infine altri tre settenari, di cui uno sdrucchiolo. Molte altre liriche sarebbero state altrettanto rappresentative della coesistenza di versi parisillabi e non all'interno dello stesso componimento, senza che da questo emerga una particolare tensione ritmica.

Una rilevazione sistematica e numerica di tutti gli schemi accentuativi dei versi presenti non porterebbe certo grandi risultati, sarà perciò più interessante soffermarsi soltanto sulle tendenze principali, dedicando poi una riflessione a parte ai versi irregolari e alle varianti che hanno un diretto impatto sulla metrica.

² Giovannetti 1994, 143.

³ *Incontro notturno*, v. 57 «ma un'intima parola // non ve la dicevate», v. 66 «passaggi alieni della // salamandra nel fuoco»; *Maternità*, v. 23 «È la malinconia // dell'opera compiuta».

I versi più brevi del quinario sono ben pochi (25 se contati tutti insieme): è raro, perciò, incontrarne in una lirica. In alcuni casi sembrano voler dare l'accento all'argomento principale della lirica, riprendendo esplicitamente il titolo («Kayyam» che si trova da solo al verso 35 di *A Omar Kayyam*, e «passano», al verso 5 di *Passaggi*, appunto). *Saluto di Stagione* è una poesia che riunisce le lunghezze più estreme: dai trisillabi a un verso con accento sulla tredicesima sillaba («che amo i tempi fermi e le superfici chiare», v. 27), passando per endecasillabi ipermetri e tutte le altre lunghezze canoniche. In questa estrema polimetria, piuttosto rara nel complesso delle liriche cardarelliane, i due trisillabi presenti sono costituiti da due verbi, posti uno all'*incipit* e uno all'*explicit* della lirica («Benvenuta estate. / Alla tua decisa maturità / m'affido», vv. 39-40: «la mia fuggiasca fecondità / ritrovo») quasi a voler marcare i confini di una lirica che poi al suo interno dilaga ben oltre i confini tradizionali dei versi.

Il quinario, numericamente non certo influente, è un verso duttile, presente in molte poesie ma spesso in non più di una o due occorrenze; nelle liriche lunghe si è, però, riscontrata una frequenza piuttosto alta: *Ajace* e *Sardegna* ne contengono rispettivamente 10 e 12. Entrambe le liriche, pur contenendo molti endecasillabi, si chiudono con questo breve verso, messo quasi a contrastare la loro insolita lunghezza (*Sardegna*, vv. 79-81: «Ma dimmi tu qual nome, se non Roma, / fa lampeggiare l'occhio / del tuo pastore.»; *Ajace*, vv. 54-55: «Pace all'anima tua / infera, Ajace.»), secondo un meccanismo compensativo simile a quello osservato in *Saluto di stagione*.

Per quanto riguarda il senario, si rileva come in alcune poesie venga sfruttato il ritmo anfibrachico (decisamente in maggioranza) per accentuare un'anafora:

Tristezza: «Offerto mi sono» (v. 19), «Spezzato mi sono» (v. 21); *Arpeggi*: «d'un filo di luce» (v. 2) «di albe furtive / di amori nascenti / di sguardi inattesi» (vv. 5-7); *Ritratto*: «dai denti di perla / dal passo spedito» (vv. 4-5).

Questi casi non sono isolati: Cardarelli rinforza spesso l'anafora attraverso l'utilizzo del parallelismo metrico. Si osservi, ad esempio, in che modo sfrutti il novenario pascoliano allo stesso scopo in *Estiva* (vv. 7 e 17: «stagione la meno dolente», «stagione che porti la luce») e *Amicizia* (vv. 16-19: «Qualcosa ci è sempre rimasto, / amaro vanto, / di non ceduto ai nostri abbandoni, / qualcosa ci è sempre mancato»). Si aggiunga che il novenario pascoliano è nettamente maggioritario, costituendo quasi la metà del totale dei

novenari di *Poesie*⁴. La sua presenza così numerosa è dovuta anche alla particolare capacità evocativa del ritmo con accenti di 2°5°8°, com'è evidente nell'*incipit* di *Sardegna*: «Sul languido cielo s'incidono, / Sardegna, i tuoi monti di ferro». Lo stesso si può dire del decasillabo anapestico in *Incontro notturno*: «che ti accolsero senza saluto, / ti conobbero senza stupore» (vv. 37-38).

A parte i casi citati, in cui il parallelismo metrico è funzionale a quello lessicale, Cardarelli cerca sempre di evitare la ripetizione insistita di uno stesso schema ritmico. In particolare, dei 270 ottonari, solo quattro seguono il tipico ritmo trocaico («Viene, dopo il gran porcaro, / San Giuseppe frittellaro, / San Pancrazio suppliziato, / San Giovanni decollato») ma sono versi provenienti da una lirica piuttosto insolita, *Santi del mio paese*⁵, alla quale sarà dedicata una trattazione a parte e dove verrà chiarita la presenza di questi versi così tradizionali e canzonettistici.

Da questa breve panoramica è quindi emerso che, come segnalato da Giovannetti, in *Poesie* non si trovano solo endecasillabi e settenari, anzi: sono poche le liriche che possono dirsi costituite esclusivamente da questi versi⁶. I due versi principali della nostra tradizione, e in particolare della metrica leopardiana, sono perciò ben controbilanciati, in questa raccolta, da altri, nel già citato «tessuto polimetrico autenticamente libero»⁷.

2.1.1 Analisi dei versi irregolari

Dall'analisi di una raccolta come *Poesie* non potevano non emergere versi irregolari. In particolare l'attenzione viene attirata dagli endecasillabi con accento di quinta⁸:

<i>Spiragli</i> (v. 4): «un lembo di nuvola tutelare»	2510
<i>Spiragli</i> (v. 6): «Le cose non stanno che a ricordare.»	2510
<i>Tristezza</i> (v. 4): «come un largo raggio pulviscolare»	3510
<i>Tristezza</i> (v. 20): «in tante invisibili comunioni!»	2510
<i>Incontro notturno</i> (v. 75): «la sua solitudine parallela»	2510
<i>Sera di Gavinana</i> (v. 15): «ed alto del camion sullo stradone»	2510

⁴ 69 sul totale di 128.

⁵ vv. 29-32.

⁶ Una di queste è *Sera di Gavinana*.

⁷ Giovannetti 1994, 143.

⁸ Non si considerano, perciò, quelli con accento ribattuto in quinta. Ad esempio, *Amore* (v. 9): «Occhi di lei, vago tumulto. Amore».

<i>Passato</i> (v. 8): «fantasmi agitati da un vento funebre»	25810
<i>E ora, in queste mattine</i> (v.3): «che ho smesso di chiedere e di sperare»	2510
<i>E ora, in queste mattine</i> (v. 7): «alle cose care che sono state»	35810
<i>Saluto di stagione</i> (v. 2): «Alla tua decisa maturità»	3510
<i>Ballata</i> (v. 28): «Lamentose quale un funebre canto»	35710
<i>Carattere</i> (v. 13): «E noie, disgrazie, mai mi parranno»	25710

Ciò che forse stupisce di questo dato, in realtà, non è tanto la presenza di versi irregolari, quanto piuttosto il loro numero relativamente basso rispetto al totale. Se quindi ci mostrano come il poeta non sentisse troppo stringenti le norme metriche, allo stesso tempo rilevano come non ne fosse del tutto svincolato. I suoi endecasillabi di quinta, per quanto pochi, potrebbero avere il ruolo suggerito da Giovannetti:

L'endecasillabo con ictus di 5° [...] assume una fisionomia inedita nel corpo del verso libero, e diventa una sorta di anti endecasillabo: proprio perché spesso ricorre in contesti che permettono di meglio percepirne l'oggettiva anomalia e di interpretarla come l'allusione a una realtà metrica diversa.⁹

Si legga ad esempio *Carattere*, una delle liriche a più alta densità di endecasillabi:

	Vivo di sole e di speranze pazze.	4810
	Nella mia libertà come sepolto	3610
	vedo passare i giorni,	
	sempre nuovi per me, sempre diversi.	36710
5	Giorni ch'io vivo e perdo	
	come chi si costringe	
	in oscura taverna	
	a castigar la sua brama di luce.	4710
	Poi per le strade uscendo nel crepuscolo	4610
10	lo incalza il disperato desiderio	2610
	di rincorrer quell'ora che gli sfugge.	3610
	Sempre avrò amore al mondo e brevi gioie.	46810
	<i>E noie, disgrazie, mai mi parranno</i>	25710
	meno precarie e meno tollerabili.	4610"
15	Ché non c'è nulla di continuo e certo	4810
	nella mia vita, fuor che il vario inganno	46810
	della fortuna e le malíe del tempo.	4810
	Non son felice e nemmeno cerco d'esserlo.	47810"
	A me, lamenti, querule rampogne,	4610
20	effusioni soverchie, non s'addicono.	36810"
	E nelle pene estreme ^ aridi ho gli occhi.	46710
	Mi chiude nello sdegno un dio la bocca.	26810
	Il non potere e non volere insieme	4810
	fanno un tale groviglio entro il mio petto	3610
25	come radici d'una vecchia pianta	4810

⁹ Giovannetti 1994, 12-13.

che non crolla per impeto di vento	3610
e solo il fulmine potrà schiantare.	4810

In effetti, l'endecasillabo è posto all'interno di una lunga sequenza di endecasillabi canonici, ma è un caso eccezionale: in tutte le altre poesie non sarà mai a contatto con gli altri endecasillabi, dai quali sembra essere tenuto sempre a una certa distanza. Ad esempio, in *Saluto di stagione* già al secondo verso incontriamo l'endecasillabo di quinta ma dobbiamo aspettare fino al verso 18 per trovare gli altri endecasillabi, tutti regolari. Oppure in *Tristezza*, lirica che ne contiene ben due, vediamo che, mentre gli altri endecasillabi si presentano ravvicinati, quelli irregolari restano isolati.

v. 4	come un largo raggio pulviscolare	35810
v. 9	e rasentando, mentre tu discorri,	46810
v. 10	qualche cosa che annulla ^ ogni ragione,	3610
v. 20	in tante invisibili comunioni!	25810
v. 23	celatamente, ignaro del mio dono!	4610
v. 28	non opera, non frutto, non fatica,	26810
v. 30	aspetta sempre un segno ch'io non fo.	4610
v. 31	E se viene a parlarmi ^ è come il cieco	36810

Questa analisi, perciò, non sembra confermare quanto ipotizzato da Giovannetti perché solo in un caso l'endecasillabo "scorretto" è mescolato agli altri in modo da renderne evidente l'anomalia: in tutti gli altri casi, essendo sempre tenuto isolato e circondato di versi di lunghezza minore rispetto all'endecasillabo, è più difficile si noti.

Sono particolarmente rilevanti i casi di *E ora, in queste mattine* e *Spiragli* poiché contengono ben due endecasillabi di quinta ma, soprattutto, perché quelli sono gli unici endecasillabi presenti.

Si possono poi riscontrare altri versi imperfetti, in particolare endecasillabi ipermetri: pur avendo l'attacco proprio del verso, sul finire eccedono di una o due sillabe¹⁰. Vi sono, in ogni caso, anche versi che non possono essere ricondotti all'endecasillabo: «Come la tragedia è l'arte di mascherarsi» (*Ispirazione per me è*

¹⁰ *Incontro notturno*: v. 1 «Ah, vagabondo, gli esseri come te!», v. 39 «ti videro partire senza rimpianto»; *Saluto di stagione*, v. 29 «rotta l'astrale identità del mattino», v. 35 «ai punti estremi, alle stagioni violente»; *E ora, in queste mattine*, v. 6 «penso agli amici che mai più rivedrò»; *Tempi immacolati*, v. 23 «ammettendo impossibili ubiquità»; *Passato*, v. 1 «I ricordi, queste ombre troppo lunghe»; *Largo serale*, v. 17 «s'odono solo i rintocchi dolci e lenti»; *Alla deriva*, v. 1 «La vita io l'ho castigata vivendola»; *Autunno veneziano*, v. 36 «Così a Venezia le stagioni delirano»; *Largo serale*, v. 5 «Qualunque volto apparisse in questa luce»; *Il sonno della vergine*, v. 8 «Nulla d'angelico era in te che dormivi»; *Ultima speme*, v. 5 «I vermi già ci divorano da vivi»; *La speranza è nell'opera*, v. 4 «Io sono un cinico che ha fede in quel che fa.»

indifferenza, v. 4), «Ma sono rimasti i luoghi che ti videro» (*Abbandono*, v. 4) e «come un indicibile evento di luce» (*Ritratto*, v. 8). Non vanno poi dimenticati quegli endecasillabi privi di accenti principali:

Largo serale (v. 11): «Alberi della montagna italiana», (v. 16); *Santi del mio paese* (v. 40): «di gloria, con il popolino intorno»; *Sardegna* (v. 26): «sui gradini della casa ospitale»; *Adolescente* (v. 14): «la vertigine mi si porta via»

Volendo cercare di trarre una conclusione, sembra emergere da questa panoramica uno scenario simile a quello evocato da Fortini:

frequentemente il poeta [...] si premura di farci sapere – con qualche sapiente ipermetro o ipometro – il suo radicato rifiuto di obbedienza¹¹.

Nel caso di Cardarelli, però, non possiamo parlare di *radicato rifiuto di obbedienza*, tutt'altro: se è vero che alcuni strappi ci sono, dobbiamo riconoscere che si tratta di un'esigua minoranza, «ed è sempre qui – nel suo mantenersi, durante gli anni di versoliberismo trionfante, entro la lunghezza o almeno entro il fantasma ritmico dell'endecasillabo – che va individuato l'aspetto più saldamente tradizionale della versificazione cardarelliana»¹².

2.1.2 Analisi delle varianti

Mengaldo, nella sua antologia dedicata ai poeti del Novecento, osserva come Cardarelli sia passato «dal verso sciolto giovanile all'endecasillabo sempre più frequente nella maturità»¹³. Per ampliare questa laconica constatazione, e per fornire ulteriori prove a favore, si può sfruttare l'ottimo lavoro di analisi delle varianti fatto da Martignoni, per vedere se ci sono casi in cui dei versi che inizialmente non lo erano vengono trasformati in endecasillabi. La presenza di passaggi di questo tipo potrà dimostrare la volontà concreta dell'autore di imporre un nuovo ordine alla sua metrica, correggendo quelle situazioni in cui si era allontanato dall'tracciato tradizionale.

¹¹ Fortini 1974, 328.

¹² Girardi 1988, 261.

¹³ Mengaldo 1978, 368.

In alcuni casi i versi non vengono modificati, ma soltanto riorganizzati in modo differente in modo da creare un endecasillabo: è il caso di *Attesa* che su «Fronte» (ottobre 1931) compariva così: «Amore, Amore, / come sempre vorrei coprirti / di fiori e d'insulti»; mentre a partire da *Giorni in piena* assume una diversa struttura che, come abbiamo peraltro già visto a proposito delle divisioni strofiche, consente la chiusura in endecasillabo: «Amore, Amore, come sempre, / vorrei coprirti di fiori e d'insulti» (vv. 15-16). Ecco di seguito altri tre casi in cui vengono ricomposti due versi brevi a formare un endecasillabo:

Febbraio:

«Il Giornale della Sera», 16 marzo 1947: «rimuove il sangue / annuncia il folle marzo»
A partire da *Poesie* 1948: «rimuove il sangue, annuncia il folle marzo» (v. 11).

Crudele addio:

«Gazzetta del popolo» 25 maggio 1932: «Poi più nulla di te / fuorché il tuo spettro»
A partire da *Giorni in piena* (1934): «Poi più nulla di te, fuorché il tuo spettro» (v. 8)

Alba:

«L'Italiano» 30 settembre 1927, *Il sole a picco*, *Giorni in piena*: «da far quasi paura, / e origli e spii»
A partire da *Poesie* 1936: «da far quasi paura, e origli e spii» (v. 11)

Autunno veneziano offre degli spunti diversi ma altrettanto interessanti perché la sua storia editoriale mostra come il poeta avesse inizialmente privilegiato l'endecasillabo, avesse poi modificato i versi, per poi ristabilire definitivamente la versione iniziale. Non è un *iter* molto frequente all'interno di *Poesie*, in genere Cardarelli non sembra avere molti ripensamenti, ma, come vedremo, non è neppure troppo raro. In questo caso, dopo aver pubblicato la poesia su «L'italiano» il 30 settembre 1927, la ripropone pochi anni dopo su «L'Italia letteraria»¹⁴ con sostanziali modifiche che non verranno, però, mai più messe a testo fin da *Il sole a picco*. «Un ciuffo d'erba che ingiallisce e muore» (v. 33) era diventato, con l'eliminazione della dittologia «Un ciuffo d'erba che muore». Ancora più importante è il verso conclusivo che da endecasillabo era diventato un settenario in seguito ad una radicale rielaborazione dei versi finali. Da «Solo il naufragio invernale

¹⁴ 25 ottobre 1931.

conviene / a questa città che non vive, / che non fiorisce, / se non quale una nave in fondo al mare.» (vv. 41-44) si era passati, su «L'Italia letteraria», a «Solo l'inverno conviene / a questa città che non vive, / se non d'acqua e di nebbia, / il naufragio invernale». Entrambe queste versioni non saranno, come già detto, mai più rimesse a testo, a conferma del fatto che Cardarelli privilegi l'endecasillabo, nonostante incertezze di percorso.

I casi segnalati di seguito sono differenti perché si tratta di casi in cui versi inizialmente eccedenti la misura dell'endecasillabo vengono ricondotti (anche in questo caso spesso attraverso differenti segmentazioni) a misure più canoniche. *Largo serale*, una delle prime liriche scritte dal poeta e pubblicata nel 1916 su «La Voce» conteneva ben due versi più lunghi dell'endecasillabo: «I riflessi di raso degli abitati sul lago» e «s'odono solo i rintocchi dolci e lenti». Nel secondo caso potremmo ritenerlo un endecasillabo eccedente nella sua parte finale (l'attacco è dattilico), mentre nel primo caso non possiamo considerarlo neppure un verso doppio perché, per quanto il primo emistichio sia un settenario, il secondo è costituito da otto sillabe con accento sulla settima. La poesia verrà pubblicata pochi anni dopo in *Viaggi nel tempo* riprendendo in pieno la forma che aveva su «La Voce»¹⁵, ma poi, per molti anni, resterà esclusa dalle antologie cardarelliane: solo nel 1946 sarà reintrodotta in *Poesie nuove*, con delle radicali correzioni proprio in quei due versi. Ai versi 7-8 troviamo infatti: «I riflessi di raso / degli abitati sul lago», con un a-capo proprio all'altezza della cesura di quel lungo verso originale; inoltre la poesia si conclude con «la lentezza dei suoni dura ancora», un perfetto endecasillabo che in parte rielabora, pur mantenendone inalterato il significato, il verso di partenza.

Spiragli segue la medesima storia editoriale (prima pubblicazione su «La Voce», poi *Viaggi nel tempo* e oblio fino a *Poesie nuove*): anche in questo caso un verso eccedente («Il mondo è abitato dalle nostre memorie») viene espunto a partire da *Poesie nuove*.

Sono molti altri i casi in cui, come in *Largo serale*, i versi eccedenti vengono in seguito risegmentati. Eccone di seguito gli altri esempi in cui non viene modificato nulla se non la collocazione dell'a-capo. Ad esempio *Passato* mostra un percorso simile a quelli appena analizzati. La prima stesura dei versi 10-11 recitava «Ora sì, posso dire / che m'appartieni»; vengono poi riuniti nella versione della «Rivista di Ferrara» del 15

¹⁵ Viene soltanto introdotta la forma «maraviglia» anziché «meraviglia» al verso 4, variante che rimarrà limitata a quella edizione.

novembre 1933 («Ora sì, posso dirti che m'appartieni») determinando però un dodecasillabo (settenario + quinario) che, pochi mesi dopo, sarà già eliminato a favore della suddivisione originaria.

Allo stesso modo, in *Partenza mattutina* i due versi conclusivi erano stati riuniti in un verso unico, che si avvicinava alla lunghezza dell'endecasillabo, ma questo ripensamento, come gli altri finora mostrati, ha vita breve:

«Gazzetta del popolo», 5 luglio 1933: «Inorridisco al suono / della mia voce.» >
Giorni in piena: «Inorridisco al suono della mia voce» > *Poesie* 1942:
«Inorridisco al suono / della mia voce.»

Anche *Ajace* mostra un caso di risegmentazione, stavolta senza incertezze:

«Gazzetta del popolo» 5 aprile 1933: «Ma veramente solo ed unico tu fosti / nella sventura». A partire da *Giorni in piena* (1934): «Ma veramente solo / ed unico tu fosti / nella sventura» (vv. 38-40).

Per concludere questa panoramica può essere utile considerare ciò che avviene in *Sardegna*, in cui sono presenti entrambe le tendenze correttorie: quella volta a privilegiare l'endecasillabo e quella in cui un verso lungo (in genere non canonico) viene risegmentato. Ecco quindi che «E sul corso di un fiume / dal nome biblico»¹⁶ diventa un perfetto endecasillabo: «E sul corso di un fiume assiduo e lieto» (v. 33) già a partire da *Giorni in piena*; mentre, al contrario, quello che era un endecasillabo viene spezzato nel 1942: «un colore indicibile e lontano»¹⁷ («Quadrivio» 6 agosto 1933), diventa «un colore indicibile / di primavera isolana.» (v. 52-53).

Quando Raboni ha dovuto scegliere i dodici autori a cui dedicare la sua antologia *Poeti italiani del Novecento*, ha ritenuto Cardarelli «indispensabile»¹⁸; eppure, ha dovuto sottolineare la modernità di questo autore ancora, a torto, considerato freddo e poco innovativo. La speranza è che questa breve analisi abbia mostrato il costante lavoro di ricerca celato in ogni lirica cardarelliana, e confermato quanto scritto da Raboni:

¹⁶ «Quadrivio», 6 agosto 1933.

¹⁷ «un colore indicibile e smarrito» in *Poesie* 1942.

¹⁸ Raboni 198, VI.

la formula invalsa del «neoclassicismo» e le frequenti accuse di premeditazione e di freddezza retorica, di anacronistica nostalgia d'un equilibrio premoderno, appaiono così [...] sostanzialmente insufficienti o addirittura ingiuste per una poesia che, al contrario, costituisce un notevolissimo tentativo di conferire – tramite, in particolare, la scansione metrica, liberamente ispirata alla canzone leopardiana – razionalità e purezza a una materia formicolante, linguisticamente e psicologicamente, di irrazionalità e impurità¹⁹.

2.2 Poesie: «uno dei libri meno rimati del Novecento»

È più nascosta ora la mia poesia, e non ha cadenze e non rime, ma credo sia più solida, in ogni caso mi soddisfa di più e questo è assai.

Così scriveva nel 1912 Vincenzo Cardarelli, in un testo poi ripubblicato nel 1964 su «La fiera letteraria»²⁰. Può sorprendere che già a quell'altezza ritenesse di poter fare paragoni tra le sue diverse epoche compositive, ma in ogni caso è importante considerare quanto affermato dal poeta: la poesia deve essere nascosta, non può approfittare di facili espedienti come le rime per poter essere identificata. Questo obiettivo Cardarelli lo persegue con impegno fino alla fine: le rime, se ci sono, sono a distanza, oppure sono ancor meglio celate perché uno dei due rimanti si trova all'interno del verso. L'elemento che però, meglio di tutti, permette al poeta di mascherare i tradizionali espedienti formali che accompagnano la poesia, è la scelta, piuttosto frequente, di privilegiare le assonanze: in questo modo la musicalità risuona agli orecchi del lettore senza che sia facile accorgersi del perché.

Ecco un paio di liriche che, sebbene molto diverse tra loro, possono permettere una piacevole immersione nel fenomeno prima di passare ad analizzarne gli aspetti più tecnici. La prima è *Genitori*, una «breve lirica, rimasta per di più seminascosta per quindici anni»²¹:

Io devo al grembo che m'ha partorito
il temerario amore della *vita*
che m'ha tanto tradito.
Poi che nacqui da un sangue
5 ben fervido e gioviale.
Io nacqui da una donna che cantava
nel rimettere in ordine la *casa*
e, madre più trionfante che amorosa,

¹⁹ Raboni 1981, 60.

²⁰ «La Fiera letteraria», 22 marzo 1964.

²¹ Atti 2010, 37.

- 10 solleva in braccio portarmi con gloria.
 Ora, ebbi un padre severo
 come un santo orgoglioso.
 E furon questi i due forti avversari
 che m'hanno generato.²²

In questa lirica troviamo una sola rima («*partorito* : *tradito*») che lega i versi 1 e 3. Il verso 2 è comunque connesso a quello che lo precede e a quello che lo segue tramite consonanza²³. Troviamo un'assonanza anche tra i versi 6-7, mentre la consonanza della -s- e l'assonanza atona della -a- permettono di tenere unito anche il verso 8, a sua volta legato al verso 11. Possiamo infine considerare anche la consonanza della -r- che unisce *gloria*, *severo* e *avversari* ai versi 9, 10 e 12. Questa fitta rete di richiami mostra in che modo Cardarelli nascondesse la sua poesia, riuscendo ciononostante a renderla, proprio grazie a questi piccoli accorgimenti, molto coesa.

Vediamo ora un altro esempio, ben diverso: si tratta di *Tempi immacolati*, una lirica piuttosto lunga in cui sono presenti fenomeni molto interessanti.

- 1 Una volta, su questo mondo,
 il beneficio che avevo
 era immenso e ignorato.
 Non sospettando l'ampiezza
 5 ed il pericolo dei miei appetiti,
 godevo le cose più rare
 e pregne di soddisfazione.
 Le mie allegre curiosità
 non erano state ancora
 10 dalla coscienza scoperte e turbate.
 Tra me e le ore
 vigeva un accordo esatto.
 Potevo anche sparire
 e dimenticarmi,
 15 ero sicuro che al momento scritto
 non avrei perso l'entrata.
 E se mi ricordo che già,
 in quel tempo così *naturale*,
 estremamente inclinato
 20 a fidarmi e *aspettare*,
 andavo con mite follia
 ammettendo impossibili ubiquità
 e visite *miracolose*
 è perché tutte le *cose*
 25 hanno un passato e un presentimento:
 anche il mio male di ora.

²² Nelle liriche qui riportate si è scelto di sottolineare le rime e segnalare con il corsivo le assonanze e le consonanze in modo da agevolare lo sguardo del lettore.

²³ Menichetti 1993, 518.

Ma sono stato avvertito
 in forma di sussulti,
 ho conosciuto l'ignoto
 30 trapestio delle sorprese
 che neanche si sognano,
 e la dolcezza dei connubi che strappano,
 prima del disinganno,
 la sua potenza all'amore!
 35 Quand'è che una tale grazia
 ha cominciato a finire?
 Noi non possiamo seguire
 le oblique magie del tempo.
 il tempo è dietro di noi,
 40 ma come fondo che non appare,
 a questa, che è la vita,
 azione di contrasti
 nel vuoto.
 Impercettibile come
 45 l'ordine che si muove,
 infallibile e retto come il male,
 non distoglie le cose e non le affronta:
 si contenta di sfiorarle.
 E questa piaga che mi s'è scoperta
 50 sull'anima insensata
 quando nacque era appena
 una volatile impronta
 delle sue dita.
 E ora! Già sono passato,
 55 viandante disorientato
 al mio stesso paese,
 messo in sospetto dalla realtà,
 acquisito agl'inganni,
 con tutto il destino degli anni
 60 a venire già bell'e tramontato
 nel ricordo di quelli che ho vissuto.

La prima rima che si incontra è interna, tra i versi 1 e 6: si tratta di una tipologia di rime a cui verrà dedicata in seguito un'ulteriore riflessione. I versi 8, 17 e 22 contengono tutti e tre in fine di verso una rima tronca in -à- («curiosità», «già», «ubiquità») che, per quanto a distanza viene ripresa anche al verso 57 («realtà»). Non è rara la presenza di coppie isolate di rime bacciate, ma in questa lirica ne troviamo ben cinque: «*miracolose : cose*» (vv. 23-24); «*sognano : strappano*» (vv. 31-32), rima ritmica rafforzata dalla corrispondenza dell'uscita in -ano; «*finire : seguire*» (vv. 36-37). A queste si aggiungono le altre due, a distanza di una ventina di versi: «*passato : disorientato*» (vv. 54-55), ripresa poi con «tramontato» al verso 60 e «*inganni : anni*» ai versi 58-59. Questa rima è particolare perché è una delle due rime inclusive presenti nella raccolta perciò, essendo

così marcata, viene in parte bilanciata dall'*enjambement* che porta a leggere senza pausa l'espressione «anni / a venire», pur dando origine, come sempre in questi casi, ad una certa frizione tra la continuità sintattica e la metrica. Vi è poi una rima a distanza tra i versi 47 e 53 «*affronta : impronta*». Anche gli ultimi due versi possono essere considerati un distico perché l'ultimo verso è legato al precedente grazie alla consonanza del suono -t-. Le assonanze e consonanze sono molto fitte soprattutto nella seconda metà della lirica (versi 44-45, 46-48) ma, in particolare, segnaliamo quelle presenti tra i versi 49 e 53 in cui si ripetono i suoni -a-, -e-, -t-. L'effetto complessivo offerto da questa lirica potrebbe benissimo adattarsi a quanto osservato da Coletti a proposito dell'uso della rima da parte di Sbarbaro. Riconosceva infatti: «una certa imprevedibilità della collocazione, sia come alternanza di rime vicine e lontane [...], sia come ubiquità nel verso»²⁴.

È del tutto impossibile per il lettore di *Poesie* prevedere dove potrebbe incontrare una rima²⁵, tanto più che potrebbe non incontrarne affatto, come ad esempio in *Ritratto*²⁶:

Esiste una bocca scolpita,
un volto d'angiolo chiaro e ambiguo,
una opulenta creatura pallida
dai denti di perla,
5 dal passo spedito,
 esiste il suo sorriso,
 aereo, dubbio, lampante,
 come un indicibile evento di luce.

In questa lirica, Cardarelli riesce a rendere il testo coeso grazie ad artifici diversi dalle rime (fatta eccezione per la rima imperfetta «*scolpita : spedito*»): sfrutta i parallelismi, le anfore e le dittologie, riuscendo così a renderla «solida» e al tempo stesso «nascosta».

Dopo queste rapide incursioni all'interno di *Poesie*, è ora necessario presentare un'analisi completa delle rime presenti nella raccolta, classificate secondo le categorie suggerite da Beltrami²⁷. La tabella offre un'idea complessiva delle rime e va considerata con le dovute attenzioni: ad esempio, si è preferito riportare *a parte* le rime interne, sebbene buona parte rientri a pieno titolo nella tipologia delle rime desinenziali, a cui si

²⁴ Coletti 1986, 217.

²⁵ Si può ampliare così, considerando anche la presunta imprevedibile delle rime, quanto affermato da Risi a proposito del ritmo interno di *Poesie*: «Talvolta la sua poesia ci lascia insoddisfatti e sospesi in continua, agitata oscillazione tra le due parti che egli non riesce a conciliare. Particolarmente forte il contrasto nelle sue poesie, in cui anche il ritmo, continuamente diverso, accentua la sua inquietudine, sconcerta la nostra comprensione.» (Risi 1951, 179).

²⁶ Pubblicata nel 1916 su «La Voce» assieme ad altri cinque liriche.

²⁷ Beltrami 2011, 215.

deve quindi attribuire un peso ancora maggiore. Non bisogna, inoltre, lasciarsi fuorviare dal gran numero di rime presenti perché sono state inserite anche le 20 coppie di rimanti di *Santi del mio paese*: escluse quelle, possiamo confermare definitivamente quanto sostenuto da Girardi: «*Poesie* è uno dei libri meno rimati del Novecento»²⁸.

Desinenziali	Lamento Stanchezza Tempi immacolati Nostalgia Liguria Genitori Ballata E ora, in queste... Illusa gioventù Spiragli Distacco Adolescente Incontro notturno Santi	vv. 10-19: disperare : delibare vv. 28-10: cominciate : rifiutate vv. 36-37: finire : seguire vv. 54-55-60: passato : disorientato : tramontato vv. 19-22: cancellato : scostato vv. 9-11: lastricate : spaccate vv. 1-3: partorito : tradito vv. 17-18: disertata : visitata vv. 3-31: battezzato : vezzeggiato vv. 7-9: state : rifiutate vv. 16-19: vedo : chiedo vv. 5-6: levare : ricordare (+ vv. 2-4 mare : tutelare) vv. 4-15: cacciata : lasciata vv.23-25: bruciata : serrata vv. 6-11: dimenticato : visitato vv. 51-53-57: coricavate : scambiavate/prestavate : dicevate vv. 31-32: suppliziato : decollato
Suffissali	Incontro in circolare Homo sum	vv 30-33: familiarmente : leggermente vv. 4-6: debitamente : contrariamente
Ritmiche	Fuga, Tempi immacolati Sardegna Santi	vv. 6-12: s'appuntano : bastano vv. 31-32: sognano : strappano vv. 1-4-9: s'incidono : polline : nostalgico vv. 3-4: tabernacoli : miracoli
Tronche	Stanchezza, Tempi immacolati Ottobre Settembre a Venezia Amore Adolescente Santi	vv. 10-15: eternità : vitalità vv.8-17-22-57: curiosità : già : ubiquità : realtà vv. 15-17: là : felicità vv. 20-22: fantasia : mia vv. 16-17: addio : mio vv. 32-34-430: disfiorerà : saprà : sarà vv. 55-59: passerà : piacerà vv. 35-36: Dio : mio
Inclusive	Tempi immacolati Maternità Homo sum Primavera citta. Santi	vv. 58-59: inganni : anni vv. 8-9: rifiorire : fiorire vv. 20-21: io : Dio v. 11: fiorito : sfiorito (interna) vv. 33-34: sforza : forza

²⁸ Girardi 1988, 257.

Imperfette	Sardegna Santi	vv. 34-36: gente : Gennargentu vv. 15-16: sole -amore
Interne	Alle mura Marzo Largo serale Spiragli Ajace Ajace Crudele addio Viaggio Adolescente Tristezza Amicizia Ritorno al mio p.	v. 23: cantai : onorai vv. 13-20: prato : fiato vv. 4-9: dolcezza : fermezza v. 7: minuti : vissuti vv. 1-3 obliasti : pensasti vv. 35-36 tuoi : eroi v. 15: mutata : smemorata vv. 15-16: passando : rasentando vv. 27-30: sudore : amore vv. 57-59: darai : perderai : mai vv. 1-3-4-11: daffare : gettare : pulviscolare : sostare vv. 4-7: lasciati : riaspettati (+ v. 9 affinati) vv. 4-6: mutato : incantato
Identiche	Alle mura... Incontro in cir. Incontro notturno Sera di Gavinana	vv. 2-6-21: mura vv. 17-21: Roma vv. 33-34-35: hai vv.2-23: Appennino
Consonantiche	Tempi immacolati Carattere A Omar Kayyam Stelle cadenti Incontro notturno Sera di Gavinana Santi Ballata	vv. 47-52: affronta : impronta vv. 13-16: parranno : inganno vv. 19-22: certezza : durezza vv. 6-9: baccante : mendicante vv. 39-40: rimpianto : altrettanto vv. 16-18: monti : fonti vv. 7-8: pialla : stalla vv. 39-40: giorno : intorno vv. 2-28: accanto : canto
Piane	Arpeggi Gabbiani Ottobre Calendario Settembre a ... Liguria Tristezza Sardagna Homo sum Sera di Gavinana Autunno vene. Santi	vv 9-11: sola : parola vv 3-5: loro : sfioro vv11-12: vino : ottobrino vv. 1-6-13-14: insieme : trattiene : geme : insieme vv. 8-11: luna : bruna vv. 25-27: fiore : muore vv. 19-21-23: sono : sono : dono vv. 33-34: vuole : parole vv. 31-35-43: medicina : barbaricina : selvaggina vv. 2-4: peccato : scontato vv. 5-8: vitale : male vv. 17-19: sera : preghiera vv. 1-2- 34-41: assale : autunnale : davanziale : invernale vv. 11-13-16: canali : quali : vegetali vv. 1-2 : chiesuole : vuole vv 5-6: familiari : altari vv. 9-10: mattina : brina vv. 11-12: stati : disgraziati vv. 13-14: cura : mura

	Arabesco	vv. 17-18: antico: nemico vv. 19-20: bambino : Martino vv. 21-22: fortuna : luna vv. 23-24: beata : giornata vv. 25-26: maiale : carnevale vv. 27-28: pignattino : vino vv. 29-30: porcaro : frittellaro vv. 37-38: paese : spese vv. 9-12: astrazioni : concezioni
Rime in -oso	Illusa gioventù Alba Autunno vene.	vv. 11-13: muscoso : roso vv. 1-2: riposa : affannosa vv. 24-31: gelose : lacrimose

2.2.1 Rime interne o rime accidentali?²⁹

Come già accennato, e come si può facilmente verificare consultando la tabella, la gran parte delle rime di *Poesie* è formata da rime desinenziali, rime facili³⁰, ma soprattutto rime che in molti casi possono essere involontarie. Il dubbio può diventare ancora più spinoso nel caso delle rime interne. A questo proposito Menichetti chiosa: «le rime interne accidentali – cioè non prevedibili dal lettore, non necessariamente preterintenzionali – ora danno luogo a figure retoriche [...] ora fanno parte dell’importantissimo capitolo delle suggestioni sonore»³¹. Per quanto anche all’interno di *Poesie* abbiano un ruolo importante nella tenuta complessiva dei testi, in molti casi resta il sospetto che si tratti solamente di un caso³². D’altronde, questo dubbio può riguardare qualsiasi autore del nostro Novecento, come correttamente osserva Coletti:

Penso che l’ostacolo principale sia quello di ‘riconoscere’ la rima, che, nella poesia novecentesca, può apparire in luoghi e forme imprevedibili. La sua collocazione infatti è svariata, dalla canonica punta del verso, al mezzo, a qualsiasi posizione interna. La ‘forma’ a sua volta, presenta un ventaglio di possibilità molto più ampio che in passato³³.

²⁹ «S’è detto della sua estrema rarità, che appare tanto più significativa in quanto le poche occorrenze di identità perfette tra terminazioni di verso sembrano essere dovute al caso, e non a una scelta strategicamente motivata. Questa, appunto, la sensazione superficiale. Ma forse, se si vuole approfondire la questione, possono profilarsi anche altre ipotesi interpretative» (Giovannetti 1994, 142).

³⁰ Beltrami 2011, 215.

³¹ Menichetti 1993, 540.

³² Non così per *Spiragli* (vv. 7-8) «Piano piano i minuti vissuti, fedelmente li ritroveremo», *Crudele addio* (vv. 13-15) «E non fo che cercarti, non aspetto / che il tuo ritorno, / per vederti mutata, smemorata» e *Alle mura del mio paese* (vv. 23) «che io cantai, che onorai» perché la strettissima vicinanza rende impossibile non notare la ripetizione. È pertanto è molto probabile che l’effetto fosse cercato.

³³ Coletti 1986, 209-210.

2.2.2 Rime imperfette

Ci si può interrogare sul perché un paio di coppie siano state considerate rime imperfette e non semplici assonanze. Nel caso di *Santi del mio paese* la spiegazione è immediatamente comprensibile: trattandosi di una sequenza di rime bacciate³⁴, la rima «sole : amore» è semplicemente imperfetta, per quanto in parte compensata dal fatto che sono entrambe consonanti liquide. Più complesso è il caso di *Sardegna*, in cui i versi 33-36 recitano: «E sul corso di un fiume assiduo e lieto / mi ritrovai tra la tua fiera gente / barbaricina / che giù dal Gennargentu». Ciò che lascia ipotizzare si tratti di una rima imperfetta è il forte *enjambement* che isola «barbaricina» (peraltro in rima con «medicina» al verso 31) ma, soprattutto, scopre «gente» in punta di verso, facendolo entrare in contatto in modo fin troppo esplicito con il nome del massiccio del Gennargentu al verso 36.

2.2.3 Rime derivative, inclusive e identiche

Se molto spesso i rimanti sono lontani tra loro all'interno della lirica, così non è per le rime inclusive (2) e derivative (3): in tutti e cinque i casi sono a distanza molto ravvicinata, racchiuse in distici o addirittura nello stesso verso.

Per quanto riguarda le rime derivative si possono osservare due casi molto simili. In *Primavera cittadina* («Il biancospino è fiorito e sfiorito / aspettando la polvere di maggio»), collocando i due participi derivati l'uno dall'altro a contatto, il poeta è riuscito a esprimere e quasi a rappresentare la velocità con cui il fiore è appassito³⁵. In *Maternità* troviamo di nuovo il verbo *fiorire* e un suo derivato («Con inesausta vena lo nutrivì, / lieta di rifiorire / nel suo fiorire») la cui vicinanza ha lo scopo anche in questo caso di sottolineare la continuità dell'azione, anzi la circolarità: il bambino fiorisce grazie al latte materno, e questa gioia fa a sua volta fiorire la madre. Per quanto riguarda la rima ai versi 33-34 di *Santi del mio paese* («E San Marco a venire non si sforza / che fece nascer le ciliegie a forza»), può essere considerata una rima facile e pertanto perfettamente

³⁴ Girardi 1988, 256.

³⁵ Può essere anche considerata enantiosemica, vedi Garavelli 2010, 44.

all'interno del canone della poesia popolare. Dell'insolita rima inclusiva «io : Dio» presente in *Homo sum* ha scritto anche Contini e ci si limita in questo luogo a rimandare al suo commento³⁶. Solo nel caso di *Tempi immacolati* abbiamo visto un tentativo di occultare la rima marcata grazie all'*enjambement*.

Il caso più marcato di rima identica è contenuto, senza dubbio, in *Incontro notturno*, data la distanza ravvicinata dei rimanti: «E non ti chieggo i mestieri. / Probabilmente li hai / sofferti tutti e non ne hai nessuno. / Come i fratelli che hai / sopra ogni parallelo»³⁷. La ripetizione della verso *hai* (al verso 34 appena celata all'interno) è innegabile e voluta: la fortissima inarcatura tra i versi 33-34 ne è una prova. Questa scelta contribuisce alla resa complessiva dello stile di questa lirica che è infatti costituita da numerose figure di ripetizione, ad esempio i versi immediatamente successivi recitano: «che ti accolsero senza saluto, / ti conobbero senza stupore, / ti videro partire senza rimpianto», oppure ai versi 16-22 troviamo: «Lo conoscevi tu il mare / prima di percorrerlo? / Sapevi tu l'esistenza / di tante, di tante città? / Su quale atlante hai prescritto, / girando la terra col dito / gl'itinerari de' tuoi viaggi?». Non si può non ricordare il caso di *Alle mura del mio paese*, in cui il termine *mura* si ripete per ben tre volte all'interno della poesia e sempre in fine di verso; ogni volta, però, è preceduto da un aggettivo diverso³⁸.

2.2.4 Varianti

Lo spoglio delle varianti permette di osservare eventuali tendenze del poeta: Cardarelli elimina rime che inizialmente aveva voluto o ne aggiunge dove non ce n'erano? *Arabesco* si inserisce nel mezzo di queste dinamiche perché il poeta, pur modificando una parola, mantiene invariata la rima: in *Prologhi, Viaggi, Favole* leggevamo «evocazioni» in rima con «concezioni», tre anni dopo in *Giorni in piena* si attesta la scelta definitiva di

³⁶ «Tuttavia è proprio (poniamo) la rima, sospetto del lettore, che denuncia un'effettiva frattura. Non si sposa al punto critico delle situazioni sbagliate? "Ritto sull'uscio le fermo / e li rimano dicendo: / Amici, sono anch'io / cursore e complice di Dio"» (Contini 1974, 41).

³⁷ vv. 32-36.

³⁸ «Del mio paese ormai più non rammento / che le cadenti mura» (vv. 1-2), «Mie dolci, mie tenere mura» (v. 6), «Presto cadrò, come voi, / e dal borgo pagano / che voi, crollanti mura, / ben proteggeste, in antico» (vv. 19-22).

«astrazioni». È però un caso più unico che raro all'interno di *Poesie*, perché in altre poesie le modifiche hanno conseguenze maggiori sulla costruzione dei richiami fonici.

L'esempio più noto è forse quello a cui Contini accenna nel suo breve saggio *La verità sul caso Cardarelli* riferendo dello «stupendo gioco di assonanze e rime su cui termina *Il sonno della vergine* – elementi ritmici che ponevano una chiusura necessaria», segnalando poi che «l'autore vi ha aspramente rinunciato nell'ultima edizione, dividendo altrimenti i versi»³⁹. Mettiamo dunque a confronto queste diverse redazioni presentando a destra la primissima versione (pubblicata il 30 agosto del 1931 su «L'Italia Letteraria»), e a sinistra la versione definitiva, che si assesta a partire dall'edizione del 1942 di *Poesie*, ma a cui la lirica si era avviata a partire dalle modifiche subite in *Giorni in piena*.

	Fu varcata una sera con tua madre la soglia della tua stanza, o vergine scontrosa, e ti vidi dormire.	Fu varcata una sera con tua madre la soglia della tua camera, o vergine scontrosa, e ti vidi dormire.
5	Stavi lì, sul tuo letto, supina, immobile e senza respiro, finalmente domata. Nulla d'angelico era in te che dormivi senza sogni, senz'anima,	Stavi lì, sul tuo letto, supina, immobile e senza respiro, finalmente domata. Sulle braccia del mostro eri leggera. Dormivi come una <u>rosa</u> , senza sogni, senz'anima.
10	come dorme una rosa. E un po' del tuo colore se n'era andato. Chiuso il volto, rappreso in un sonno lontano	E un po' del tuo colore se n'era andato. Chiuso il volto, rappreso in un <u>sonno</u> lontano e gonfio d'occulto <u>fermento</u> , lievitavi dormendo,
15	e gonfio d'occulto fermento, lievitavi dormendo, come un tempo nel grembo materno. E io vidi, fanciulla, il tuo sonno stupendo.	come fossi rientrata nel grembo materno. E io vidi quel tuo sonno <u>stupendo</u> . Ne fui testimone.

Per quanto il numero di versi resti inalterato, i cambiamenti sono numerosi: un paio di versi-frase vengono espunti (uno si trovava significativamente in chiusura), ma soprattutto, come segnala Contini, nella versione originale i versi dal tredicesimo in poi erano scanditi in modo diverso e questo permetteva la presenza di una rima («*dormendo* : *stupendo*») in rapporto con «fermento» al verso 14; inoltre, nella versione di *Giorni in piena* le consonanze e le assonanze segnalate con il corsivo si perdono. Questa poesia, per quanto composta una ventina d'anni dopo la sua breve dichiarazione

³⁹ Contini 1974, 41.

di poetica, sembra essere la conferma della sua volontà di *nascondere* la poesia, eliminando le «cadenze» e le «rime».

Anche *Adolescente* può offrire uno spunto di riflessione a questo proposito: i versi 56-59 inizialmente erano divisi in questo modo: «tu ti darai, tu ti perderai / per il capriccio che non indovina / mai / col primo che ti piacerà»⁴⁰, mentre in seguito il monosillabo viene assorbito dal verso che segue. In questo modo Cardarelli non solo elimina un verso talmente breve da essere l'unico dell'intera raccolta, ma riesce a mascherare una rima già molto marcata che, con quella insolita disposizione dei versi, era ancora più esposta.

2.3 *L'uso di versi frase*

Cardarelli è riuscito a coniugare la sua anima di poeta a quella di prosatore attraverso il suo stile, che si esprime pressoché allo stesso modo in entrambi gli ambiti della composizione, mantenendo una continuità che colpisce a tal punto da aver portato alcuni studiosi a interrogarsi su dove cominci l'uno e dove finisca l'altro⁴¹. Il gusto per la ricercatezza formale, l'attenzione alla semplicità del dettato pur senza privarlo di eleganza, sono elementi chiave del suo gusto come scrittore. Ma ciò che forse più lo contraddistingue, identificandolo rispetto ad altri autori, è l'andamento sentenzioso del suo dettato (tratto che non sfugge neppure a chi si avvicina per la prima volta alla sua opera) e la predilezione per le frasi ad effetto che riescono a racchiudere in poche parole ben dette il suo pensiero.

Le sue liriche [...] acquistano il rilievo e la purezza di qualche frammento greco e, in quelle più decisamente apodittiche, la concisione classica dell'epigramma. Cardarelli è ormai in un dominio di poesia "senza mutamento", alla sua stagione

⁴⁰ In «Lirica» 1913, *Prologhi e Prologhi, Viaggi, Favole* (Solo su «Lirica»: «Tu la darai, tu la perderai»).

⁴¹ Così scrive Raimondi nella prefazione alle *Opere complete* edita da Mondadori nel 1962: «La sua natura lo portava a concepire in prosa, come un corpo ha bisogno di estendersi camminando. Fu dibattuto, assai retoricamente, se primeggiasse più nell'uno che nell'altro campo. Il suo intento era comunque di fare poesia: dire delle parole di verità, essendo costretto da un temperamento prettamente lirico, che egli, con felicità, deviava verso un mondo di meditazione» (De Matteis 1971, 26). Sempre De Matteis nel suo saggio aggiunge: «Cardarelli è uno dei pochi che non si lascia influenzare dalla corrente ermetica. Rimane integro, e preferisce esprimersi in toni dimessi, con tendenza al discorsivo e al prosastico. È per questo che, parlando dell'arte di Cardarelli non sappiamo mai dove termini il prosatore e dove inizi il poeta» (*Ibid.*, 98). Si aggiunga che anche Contini aveva osservato il «punto fondamentale, che ha un'autodenuncia anche in C. critico: la continuità tra prosa e poesia» (Contini 1974, 40).

poetica più alta e più conclusa, quando l'immagine si forma e la frase lirica è risolta senza relitti.⁴²

Per quanto riguarda la prosa, questa tendenza è espressa al suo massimo in *Prologhi*, l'opera prima che, in alcune pagine, può sembrare una vera e propria raccolta di aforismi. Si legga per esempio questo brano estratto dal capitolo iniziale:

La mia forza è quando mi ripiego. La mia massima musicalità quando mi giustifico. Non sono vittorioso che in certe fulminee ricapitolazioni. [...] Il segreto di ogni mia conoscenza è l'insoddisfazione. Di ogni cosa vedo l'ombra in cui culmina.⁴³

Cardarelli era ben consapevole di questa sua caratteristica stilistica, spesso oggetto di giudizi negativi da parte dei suoi detrattori. Ecco come rispondeva alle critiche in uno dei suoi tanti scritti polemici:

Io sono stato definito da alcuni, con disprezzo, poeta discorsivo. E che la mia poesia "discorra" non c'è dubbio. Anzi corre precipitosamente allo scopo, con un ritmo che non ammette divagazioni, non concede indugi, quantunque non sempre in modo graduale e pacifico. Più spesso procede per giustapposizioni di idee o di immagini, per rifrazioni di un medesimo concetto che, accennato fin dalle prime sillabe, si svolge, se mi è permesso dirlo, come un tema musicale. È il mio modo di esprimermi.⁴⁴

Secondo De Benedetti, nell'ambito della prosa, a partire da *Il sole a picco* l'autore aveva gradualmente incominciato ad abbandonare «il piglio perentorio giovanile, ove l'aforismo sentenzioso arieggiava in una sorta di saggezza contratta, amara»⁴⁵ e aveva imparato a confessarsi con maggiore semplicità. Se quindi, con la maturità, lo scrittore sembra aver abbandonato certi eccessi; sarà interessante verificare se questo graduale cambiamento si verifica anche nelle contemporanee opere poetiche o meno. Per farlo, si è deciso di analizzare all'interno di *Poesie* l'elemento che in poesia può meglio di altri essere la spia di uno stile asciutto e perentorio, ossia l'uso di versi-frase. Verificando la frequenza di versi di questo tipo all'interno della raccolta si potrà comprenderne il peso; verranno analizzati inoltre gli eventuali cambiamenti nel passaggio da una versione all'altra, le tipologie di verso più sfruttate e la loro posizione all'interno di ogni singolo componimento.

⁴² Marchiori 1946, 51.

⁴³ Cardarelli 1981, 136.

⁴⁴ Cardarelli 1981, 695.

⁴⁵ «La fiera Letteraria», 19 gennaio 1930.

Dall'analisi di tutte le poesie nella loro versione definitiva, sono emersi 83 versi-frase, contenuti in 41 componimenti: considerando un totale di 78 poesie (escluse, come sempre, *Polacca* e *Natura*) significa che la metà delle liriche di *Poesie* è coinvolta da questo fenomeno.

Lo spoglio delle varianti si è rivelato uno strumento molto utile per confermare quanto sostenuto da De Benedetti a proposito della prosa: sono stati riscontrati, infatti, alcuni casi in cui il poeta elimina o modifica versi-frase composti inizialmente, ma nessuno in cui faccia il percorso opposto: una piccola prova del fatto che con gli anni il poeta abbandoni gradualmente anche in poesia la sentenziosità che lo aveva contraddistinto.

Sono particolarmente rilevanti i casi in cui il poeta elimina versi-frase che si trovavano in posizione marcata, in apertura e in chiusura di componimento. Le sue due poesie forse più celebri, *Adolescente* e *Alla morte* nella loro prima veste si aprivano così: «Tu sei come la mandorla nuda.»⁴⁶ e «No, non bruscamente vorrei morire.»⁴⁷, ed entrambi questi versi vengono espunti a favore di un incipit più piano ed esplicativo. «Su te, vergine adolescente / sta come un'ombra sacra», in questo caso aggiungendo la ripresa del titolo fin nel primo verso e «Morire sì, / non essere aggrediti dalla morte». Altre poesie subiscono la stessa sorte nel finale, ad esempio *Amicizia* che, nelle versioni pubblicate in *Prologhi* e su «La grande Illustrazione»⁴⁸, aveva un verso-frase in chiusura con lo scopo di rendere più esplicito quanto affermato nella poesia. Si concludevano, infatti, rispettivamente, con «Ed era il nostro soffrire», e «Ed era il nostro dolore». Anche *Tristezza*, che nella sua versione pubblicata su «Lirica», nel 1913 recitava, in fine di strofa: «Per questo io son l'eterno insalutato», subisce la stessa sorte.⁴⁹

Nonostante tutti i casi in cui interi versi-frase vengono espunti, sono numerosi quelli ancora rimasti in posizione di apertura e chiusura, nello specifico rispettivamente 15 e 4. Se quindi le poesie in cui sono presenti questo tipo di versi sono 41, ciò significa

⁴⁶ «Lirica», numero straordinario del Natale del 1913. Girardi osserva che questo attacco «suonava con qualche dissonanza [...], una similitudine naturalistica di stampo d'annunziano, priva della grazia accattivante del modello» (Girardi 1987, 250).

⁴⁷ «L'Italia Letteraria», 28 giugno 1931.

⁴⁸ Febbraio-marzo 1915, n° 14.

⁴⁹ Vi sono inoltre due casi in cui nella versione definitiva quello che era un verso frase, peraltro endecasillabo, viene “spezzato” in due. Si vedano i casi di *Partenza mattutina*, nella versione di *Giorni in piena*: «Inorridisco al suono della mia voce», che nella versione definitiva viene separato in: «Inorridisco al suono / della mia voce.» e *Idillio* in cui: «Era la via romita, l'ora estuosa.» era un unico verso, peraltro endecasillabo in «La gazzetta del popolo» del 1933 e *Giorni in piena* diventa un settenario + quadrisillabo.

che quasi la metà ha un incipit che si apre con un verso-frase. Forse *Spiragli* può ben rappresentare quanto descritto finora poiché si apre e si conclude con versi di questo tipo, oltre a contenerne un altro paio al suo interno⁵⁰:

Che cosa mi colpisce ormai!
Un velo d'ombra di mare
sui monti lontani,
un lembo di nuvola tutelare.
5 *Ma basta levare la testa.*
Le cose non stanno che a ricordare.
Piano piano i minuti vissuti,
fedelmente li ritroveremo.
Coraggio, guardiamo.

Un elemento che caratterizza i versi di questo tipo in posizione iniziale o finale è il tentativo da parte del poeta di concentrare in quelle poche sillabe il significato dell'intera poesia, quasi fosse un esercizio di sintesi e concentrazione espressiva ottenendo una «concentrazione di pensiero che suggelli e racchiuda la poesia con un tratto marcato e distintivo»⁵¹. *Alla deriva*, ad esempio, poesia in cui Cardarelli esprime tutta la sua amarezza davanti allo scorrere sempre identico delle sue giornate a cui non riesce a dare un senso, si apre e si chiude così: «La vita io l'ho castigata vivendola.» e «Io annego nel tempo.», frasi che da sole potrebbero riassumerne l'intero significato. Leggiamo inoltre come si aprono *Distacco*: «Io ti sento tacere da lontano.», oppure *Crudele addio*: «Ti conobbi crudele nel distacco.», *Partenza mattutina*: «Al mio paese non posso dormire.» e *Liguria*: «È la Liguria una terra leggiadra.». È innegabile che in questi incipit il poeta sia riuscito ad anticipare in maniera efficace ciò che sarà poi il contenuto dell'intera lirica. Lo stesso può dirsi di versi-frase in posizione finale, in cui, come nel caso di *Illusa gioventù*, viene ripreso, pur mutandolo, quanto espresso dal titolo: le illusioni di gioventù diventano i primi inganni «Solo di voi mi dolgo, primi inganni».

Un altro aspetto su cui riflettere sono le tipologie di versi che Cardarelli sfrutta maggiormente per questo tipo di utilizzo. Dallo spoglio è emerso che il 42% sono

⁵⁰ Senza contare che viene espunto un altro verso frase (v 7): «Il mondo è affrescato dalle nostre memorie», nella versione pubblicata su «La Voce» il 30 luglio del 16, «Il mondo è abitato dalle nostre memorie», in *Viaggi nel Tempo* del 1920.

⁵¹ Dei 1979, 130.

endecasillabi, seguiti da un 18% di settenari e un 13% di ottonari. Questi dati sono il leggera controtendenza rispetto alla media complessiva dei versi di *Poesie* perché in quel caso i settenari si trovano al primo posto mentre gli endecasillabi al secondo. E però facilmente comprensibile il perché di questa frequenza così preponderante di endecasillabi: avendo più sillabe a disposizione, è più facile comporre una frase di senso compiuto. Si può arrivare addirittura all'eccesso in cui in un unico endecasillabo sono contenute ben due frasi: si tratta di *Ad un partente* «Noi la chiamammo. È suo diritto mieterci.» (v. 12), *Incontro notturno* «Ti buttavan lì. Tu eri subito a posto» (v. 31)⁵² e *Memento* «Sospiravam la festa. Ecco è venuta.» (v. 12).

Si riscontrata una certa frequenza di esclamative ed interrogative all'interno di questa tipologia particolare di versi, portandoci a riflettere sull'eventuale correlazione tra i versi frase e le frasi con intonazione. Ben 15 versi, infatti, sono costituiti da esclamative e 3 da interrogative⁵³: sul totale di 83 versi corrisponde quindi a poco meno di un quarto. Se si confronta questo dato rispetto alla presenza complessiva di interrogative ed esclamative si osserva che il peso dei versi frase è pur sempre rilevante; il totale mostra 16 interrogative e 41 esclamative. In particolare, per quanto riguarda le frasi esclamative, possiamo osservare che un terzo delle esclamative presenti in *Poesie* sono costituite da versi-frase. Si può pertanto concludere che Cardarelli apprezzasse questo tipo di versi perché grazie alla loro brevità, contribuivano alla resa efficace di un'esclamazione.

Questa panoramica è riuscita a evidenziare come lo stile di Cardarelli riuscisse ad essere così efficace attraverso il perfetto incontro di parole e metrica. *Ispirazione per me è indifferenza* è una poesia che ha colpito lettori e studiosi per il suo contenuto oscuro e il suo stile laconico ed è infatti grazie all'uso sapiente dei versi-frase che Cardarelli riesce a trasformare questa breve lirica in una piccola, ma densissima, dichiarazione di poetica.

⁵² Questo è uno dei quattro casi di versi-frase di misura eccedente rispetto all'endecasillabo.

⁵³ *Settembre a Venezia*: «(sempre da me così fuori e distanti!)» (v. 18), *Incontro notturno*: «Ah vagabondo, gli esseri come te!» (v. 1) e «E biascichi male la tua cicca!» (v. 17), *Lamento*: «Chi mi parla così? Chi m'ha in balia?» (v. 12), «Un demone o Dio?» (v. 15), *Amore*: «Cosa lieve è il tuo corpo!» (v. 19), *Distacco*: «Tu che fosti per me più che una sposa!» (v. 10), *Passato*: «Tutto finì così rapido!» (v. 15), *Largo serale*: «Dolcezza e meraviglia di queste ore!» (v. 4), *Spiragli*: «Che cosa mi colpisce oramai!» (v. 1), *Alla terra*: «Così lontana sei! Così lontana!» (v. 21), *Ballata*: «Consolanti evidenze!» (v. 4), *Ultima speme*: «O sublime residuo!» (v. 10), «Intangibile essenza!» (v. 11), *Viaggio*: «Come il partente invidia chi rimane!» (v. 1), *Maternità*: «Che passa nel tuo pensiero?» (v. 22), *Incontro in circolare*: «Quale mestiere o cura attribuirle?» (v. 27), *Idillio*: «(oh incontro inatteso!)» (v. 6), *Parabola*: «Anni di giovinezza grandi e pieni!» (v. 1).

Ispirazione per me è indifferenza.
Poesia: salute e impassibilità.
Arte di tacere.
Come la tragedia è l'arte di mascherarsi.

2.3.1 *L'epifonema*

Questa riflessione sull'uso, piuttosto rilevante, di versi-frase da parte di Cardarelli, può essere ampliata guardando in che modo si allaccia al suo indubbio gusto per l'aforisma, che in poesia spesso sfocia nell'epifonema. Secondo la definizione proposta da Mortara Garavelli si intende epifonema «una sentenza posta a conclusione di un discorso»⁵⁴ ma si può considerare anche il senso più ampio suggerito da Fontanier che non limitava la definizione a una frase contenuta alla fine di un componimento bensì anche «all'inizio o nel cuore di un ragionamento, purché contenesse “una riflessione vivace e breve, o un tratto di spirito, di immaginazione o di sentimento” che per la sua generalità o il suo oggetto si distaccasse nettamente dal contesto». C'è poi un'altra sfumatura di questo termine che gli attribuisce una «funzione argomentativo-persuasiva: a conclusione di una sequenza di immagini non immediatamente decifrabili»⁵⁵, come avesse il non facile ruolo di *spiegare* in poche parole, quanto detto nella poesia fino a quel punto. L'aspetto didattico di molte sue liriche viene riconosciuto anche da Montale: «in Cardarelli il moralista precedette il poeta e suggerì al poeta i suoi accenti più persuasivi»⁵⁶

A chiunque abbia letto *Poesie*, Cardarelli appare come un maestro indiscusso di questa difficile arte⁵⁷, che richiede raffinatezza e capacità di sintesi, e ogni sua lirica ne sembra pervasa. La poesia, meglio ancora che la prosa, è l'ambito in cui può dare più sfogo al suo gusto per il laconismo, può meglio cesellare i pensieri in modo da farne delle piccole (o forse sarebbe più corretto dire brevi) perle. Vittorio Coletti aveva notato tutto ciò, e infatti riconosceva nella poesia di Cardarelli due caratteristiche fondamentali:

⁵⁴ Mortara Garavelli 2010, 93.

⁵⁵ Ghiazza 2007, 101.

⁵⁶ Montale 1976, 308.

⁵⁷ «Occorre molto cattivo gusto per far professione di buon gusto», «Poesia, potrebbe anche definirsi: la fiducia di parlare a se stessi», «I giovani hanno timori eccessivi, i vecchi fiducie eccessive». Sono solo alcuni dei moltissimi esempi possibili (rispettivamente Cardarelli 1981, 713; 299; 305).

il recupero dello spazio come luogo di un'assoluta e ampia esposizione dell'immagine, e la formulazione apodittica e sentenziosa del discorso. E [...] la chiusa epigrafica dà alla parola poetica la misteriosa religiosità del discorso profetico [...] che non svela la verità ma la nasconde e solo la allude.⁵⁸

In realtà, sebbene questa sia l'impressione globale che si può suscitare nel lettore, sono ben poche le liriche che contengono un chiaro epifonema, anche nell'accezione più larga concessa da Fontanier: la ricerca qui svolta al fine di presentare tutti i casi in cui si trova questo fenomeno si è rivelata quindi piuttosto ardua. Il perché è presto detto; si legga ad esempio *Fuga*:

Brevi sono le forme
che il caos inquieto produce.
La vita è fiamma vinta.
Ogni cosa è costretta
5 in uno spazio imperioso.
Ascese immani s'appuntano
al vertice di un'ora
per ricadere dolorosamente
in una perduta impotenza.
10 Se poi ci si rialzerà,
non è certo.
A volte il destino divaga.
Attese di anni non bastano
a dar tempo di giungere a un momento.
15 E noi stringiamo la grazia
come una mano che si ritira.

In questa lirica ogni periodo, in genere breve o brevissimo, sembra costituire un epifonema a sé, non sembra esserci un vero e proprio legame logico-sintattico tra queste proposizioni, o per lo meno è molto allentato: in questo modo l'effetto complessivo della lirica diventa un succedersi di opinioni sulla vita che potrebbero benissimo essere lette ciascuna per sé senza che la forza di ciò che esprimono venga intaccata. Stando così le cose, però, è evidente quanto sia difficile sviscerare all'interno di una lirica cardarelliana l'epifonema dal resto.

Forse i casi emblematici, in cui davvero sembra rispecchiata la definizione che prevede una frase che «per la sua generalità o il suo oggetto si distaccasse nettamente dal contesto», sono *Adolescente* e *Memento*. Si tratta di due poesie all'apparenza molto distanti dal punto di vista tematico, ma in realtà i punti di contatto sono molti. In entrambi

⁵⁸ Coletti 1978, 66.

l'elemento di sfondo è la delusione: delusione perché la perla rara (l'adolescente) si concederà a un pescatore di spugne, sprecando così il suo mistero che solo il poeta avrebbe potuto apprezzare, e delusione perché l'immaginazione umana gioca sempre brutti scherzi e ci illude prefigurando prospettive felici che mai si realizzeranno. L'ulteriore contatto sta nel fatto che entrambe si concludono con, appunto, un epifonema. Ecco *Adolescente* «Ama il tempo lo scherzo / che lo seconda, / non il cauto volere che indugia. / Così la fanciullezza / fa ruzzolare il mondo / e il saggio non è che un fanciullo / che si duole di essere cresciuto.»⁵⁹ e *Memento* «Il bene è l'infrazione, il male è norma / nella nostra esistenza.»⁶⁰. *Adolescente* è senza dubbio l'esempio migliore di questo tipo, perché il fluire della narrazione si sospende improvvisamente a favore di una riflessione ben più universale di un amore non corrisposto. Più incerto è il caso di *Memento*, poesia dal contenuto moraleggiante e quindi dal valore collettivo in cui l'epifonema finale non segna un vero e proprio punto di rottura, tanto più che anche i primi versi sembrano anch'essi un epifonema dall'amaro, ma veritiero contenuto: «L'idea che ci facciamo di ogni cosa / è cagione che tutto ci deluda»⁶¹.

⁵⁹ vv. 60-66.

⁶⁰ vv. 19-20.

⁶¹ Si riportano altri tre casi riconosciuti di epifonema, in cui avviene una vera e propria sospensione del discorso poetico: *Arabesco* «E i suoni, difficile scherzo, / senza dei quali il ritmo non sussiste.» (15-16), *Attesa* «Amore, amore, come sempre, / vorrei coprirti di fiori e d'insulti» (vv. 15-16), *Passato* «Dovevamo saperlo che l'amore / brucia la vita e fa volare il tempo» (vv. 20-21).

Capitolo 3: ALTRI ASPETTI DELLO STILE

3.1 Dittologie e tricolon

Gli occhi, infocati e lustri,
di gioventù brillavano,
solare e profonda.
E dietro a lei, così terrosa e splendida,
l'ombre cognite e fide
della domestica vite
parevan vigilarla.

Leggendo i versi conclusivi di *Idillio*¹, ci si può facilmente accorgere dell'uso parecchio insistito di dittologie aggettivali. Il poeta, pur arrivando raramente all'eccesso quasi stucchevole qui riportato, vi ricorre con una frequenza molto elevata, facendone così una delle caratteristiche stilistiche che identificano la sua poesia, al punto che già nel 1931 De Benedetti assegnava «all'uso degli “aggettivi accoppiati” una dignità e un vigore stilistico capace di puntellare l'architettura, a volte troppo pesante, di taluni costrutti cardarelliani»². Cardarelli sfrutta spesso queste coppie di aggettivi per qualificare ciò di cui si narra; ma il fenomeno non si limita a aggettivi, ad andare in coppia sono anche verbi e sostantivi, confermando la volontà dell'autore di impreziosire il dettato delineando in maniera quanto più completa possibile l'oggetto della sua poesia. In questa sede si è deciso di considerare dittologie anche quelle che non presentano la canonica congiunzione “e” poiché si ritiene che in ogni caso rientrino in questa abitudine compositiva. È stata segnalata dagli studiosi anche una certa tendenza all'uso dei cosiddetti “aggettivi divaricati”³ o “a tenaglia”⁴. Tutte queste tipologie verranno di seguito chiarite, non prima, però, di aver segnalato le poche liriche non coinvolte da questo fenomeno, soltanto nove sul totale di ottanta. Si tratta di: *La speranza è nell'opera*, *Fuga*, *Abbandono*, *Gabbiani*, *Scherzo*, *Spiragli*, *Nostalgia*, *Alla morte* e *Mattini d'ottobre*. Questa assenza, considerato il fatto che le dittologie si attestano, in media, sulle

¹ vv. 25-31.

² De Matteis 1971, 19.

³ Atti 2010, 48.

⁴ «Tutta la prosa di C. lievita e tende verso una cuspide che si può compendiare nell'aggettivazione a coppie e gruppi “divaricati”» (Contini 1972, 138).

cifre di 2/3 per ogni poesia, è così insolita che non ci si può esimere dal tentare di trovare una costante, provando a cogliere quale sia l'elemento che le accomuna e che ha determinato questa assenza. Nel caso di *Gabbiani*, *Scherzo*, *Abbandono* e *La speranza è nell'opera* potremmo pensare sia dovuto alla loro brevità, che costringe il poeta a non rendere saturi quei pochi versi con un eccesso di aggettivazione. Questa ipotesi viene facilmente smentita considerando come *E ora, in queste mattine* e *Ispirazione per me è indifferenza*, pur essendo costituite da soli nove e quattro versi, ne contengono una ciascuna⁵. Anche *Sera di Liguria* (con i suoi soli nove versi) si apre proprio con una dittologia aggettivale: «Lenta e rosata sale su dal mare». *Ritratto* (otto versi) ne presenta ben due e quasi all'inizio: «un volto d'angiolo chiaro e ambiguo / una opulenta creatura pallida⁶» (vv. 2-3) e così anche *Tempo che muta* (sempre otto versi): «Ed ecco, già il pallido, / sepolcrale autunno [...] / la rigogliosa quasi eterna estate» (vv. 5-6, 8).

Non si può neppure ipotizzare si tratti di una particolare fase compositiva perché le liriche in questione sono state composte in periodi differenti, dal 1913 al 1949.

Escluse queste poche liriche, dunque, è il caso di illustrare in modo definitivo e completo le dittologie presenti in *Poesie*, cercando di presentarle secondo una categorizzazione che aiuti il lettore ad avere un quadro completo del complesso fenomeno; complesso perché, analizzando per intero la raccolta, si è riscontrato che nelle 71 poesie rimanenti sono presenti 168 dittologie. Il numero relativamente alto di uno stilema così marcato sembra confermare la cosiddetta «funzione evocativa», suggerita da Soldani, della dittologia che sembra «trascinare con sé non solo il lessico, ma anche la sintassi e la retorica di una tradizione lirica sedimentata da generazioni nella memoria dei poeti»⁷. Per offrire una visione d'insieme si è preferito raggruppare le dittologie seguendo l'esempio di quanto fatto da Soldani con le dittologie della *Gerusalemme liberata*, utilizzando per prima cosa il «criterio morfologico», per poi soffermarsi su alcuni casi particolari, sul rapporto con la metrica e analizzando, infine, ciò che emerge dallo studio delle varianti.

⁵ C'è da dire, però, che in entrambi i casi non si tratta di coppie aggettivali: ad andare in coppia sono sostantivi e verbi (*Ispirazione...*, v. 2: «Poesia: salute e impassibilità», *E ora, in queste mattine*, v. 3: «che ho smesso di chiedere e di sperare»). In due liriche in cui il contenuto è ridotto al minimo, la presenza di un'aggettivazione così marcata sarebbe parsa ridondante, queste due dittologie, invece, sono perfettamente compatibili con la *brevitas* e anzi ne sono il perfetto coronamento.

⁶ «opulenta creatura pallida» non è una vera e propria dittologia, bensì rientra in una categoria a parte che verrà analizzata in seguito.

⁷ Soldani 1999, 41.

Dittologie verbali

Non è molto frequente che Cardarelli utilizzi dittologie di questo tipo, ne sono state riscontrate solo 13. Si è preferito escludere i predicati nominali, facendoli rientrare nella più ampia categoria delle dittologie aggettivali (pur con delle chiare distinzioni). Questa scelta è motivata dal fatto che a ripetersi in coppia sono solo i nomi del predicato e mai anche la copula: non troveremo casi come «sono implacabili e sono vive»⁸. L'effetto complessivo sarebbe stato ovviamente troppo ridondante, ma in questo modo non possono essere considerate dittologie verbali vere e proprie.

Tempi immacolati (v. 13): «Potevo anche sparire / e dimenticarmi», (v. 20): «a fidarmi e aspettare»; *E ora, in queste mattine* (v. 3): «che ho smesso di chiedere e di sperare»; *Autunno* (v. 8): «Ora che passa e declina»; *Autunno veneziano* (v. 33): «Un ciuffo d'erba che ingiallisce e muore»; *Alba* (v. 11): «da far quasi paura, e origli e spii», (v. 19): «Ond'io emergo e mi libero»; *Carattere* (v. 5): «ch'io vivo e perdo»; *Aprile* (v. 9): «mi punge e mi discioglie»; *Largo serale* (v. 3): «si ferma e cade estenuato»; *Stelle cadenti* (v. 21): «Ma come stella cade e non dà tempo»; *Passaggio notturno* (v. 13): «Nessuno pensa o immagina»; *Partenza mattutina* (v. 10): «ove oggi mi ritrovo e mi stupisco».

Dittologie nominali

Adolescente (v. 37): «Gli sarà grazia e fortuna»; *Homo sum* (v. 21): «cursore e complice di Dio»; *Sera di Gavinana* (v. 19): «concerto e preghiera»; *Ispirazione per me è indifferenza* (v. 2): «salute e impassibilità»; *Saluto di stagione* (v. 31): «il limite e il male»; *Tempi immacolati* (v. 4): «Non sospettando l'ampiezza / ed il pericolo»; *Estiva* (v. 8): «d'oscuramento e di crisi»; *Ottobre* (v. 11): «di mosto e di vino»; *Amore* (v. 1): «gioia e angoscia provi insieme»; *Attesa* (v. 16): «di fiori e d'insulti»; *Polacca*: «tenebre e azzurro», «il dispetto e la tenebra», «l'espiazione e il contagio della mia vita»; *Liguria* (v. 11-12): «pozzi e terre spaccate / [...] poderi e vigne chiuse»; *Idillio* (v. 32): «pace intorno / e silenzio»; *Sardegna* (v. 38): «le querce e l'elce nera»; *Santi del mio paese* (v. 20): «dà salute e abbondanza»; *Alla terra* (v. 13): «riposo ed oblio»; *Ballata* (v. 25): «di memorie e di ombre»; *Diario* (v. 5): «torno a provare è amore / e forse gelosia»; *Non basta morire* (v. 4): «di fiori e di illusioni»; *Maternità* (v. 24): «di miserie e di mali»; *Incontro in circolare* (v. 12): «non frenesia di vita o giovinezza».

Per quanto riguarda aspetti stilistici, possiamo segnalare:

⁸ *Ballata*, v. 27.

Dittologie a struttura asindetica

Ajace (v. 14): «combattimento orrido, immane», (vv. 54-55) «Pace all'anima tua / infera Ajace»; *A Omar Kayyam* (v. 10): «o mio vecchio, melodico persiano»; *Illusa gioventù* (vv. 11-12): «tronco verde, muscoso, / ricco di linfa e sterile»; *Amore* (v. 10): «pigro incredulo amore»; *Distacco* (v. 17): «quale un'indegna, un'inutile soma»; *Crudele addio* (v. 15): «per vederti mutata, smemorata»; *Febbraio* (v. 9): «fastidioso, irritante»; *Polacca*: «diano una tacita, immensa impressione»; *Sardegna* (v. 19): «la terra d'Orosei, bianca, africana», (v. 77): «due vecchie mura castellane, orrende»; *Partenza mattutina* (v. 12): «Sconosciuto, inatteso»; *Sgombero* (v. 16): «polline denso, infruttuoso e vano»; *Ultima speme* (v. 8): «l'ultima, imponderabile materia»; *Viaggio* (v. 2): «Come felice, stabile»; *Alle mura del mio paese* (v. 6): «Mie dolci, mie tenere mura»; *Tempo che muta* (v. 5): «Ed ecco, è già il pallido, / sepolcrale autunno»; *Marzo* (v. 11): «il chiaro allegro vento»; *Un fanale* (v. 11): «attorno a me disperato, concluso»; *A un partente* (v. 3): «l'intatta idillica Elvezia»; *Tempo che muta* (v. 8): «la rigogliosa quasi eterna estate».

Dittologie allitterative

Natura: «Stupefatte e straordinarie mattine»; *Homo sum* (v. 21): «cursore e complice»; *Tempi immacolati* (v. 3): «immenso e ignorato»; *Autunno veneziano* (v. 4): «sudaticcia e sciroccosa»; *Distacco* (v. 17): «quale un'indegna, un'inutile soma»; *Primavera cittadina* (v. 11): «biancospino è fiorito e sfiorito»; *Polacca*: «veste lunga e leggera»; *Sardegna* (v. 38): «le querce e l'elce nera»; (v. 40): «pianura fertile e fangosa»; *A un partente* (v. 3): «intatta idillica Elvezia»; *Alla deriva* (v. 13): «Tutto il mio chiuso / e cocente rimorso»; *Alle mura del mio paese* (v. 6): «Mie dolci, mie tenere mura»; *Maternità* (v. 24): «di miserie e di mali»; *Incontro in circolare* (v. 14): «occhi assorti e aguzzi».

3.1.1 *Aggettivi a cornice*

Una esigua minoranza è costituita dai cosiddetti aggettivi divaricati; si tratta di soli nove casi⁹, uno dei quali, però, spicca sugli altri ed è stato oggetto di un'analisi da parte di Rosa Risi nel suo saggio *Vincenzo Cardarelli prosatore e poeta*. Secondo l'autrice, Cardarelli

⁹ *Illusa gioventù* (v. 8): «o mie candide fedi giovanili»; *Ottobre* (v. 12): «di questo vecchio sole ottobrino», (v. 21): «vago sole superstite»; *Autunno veneziano* (v. 7): «una rigida luna settembrina»; *Sopra una tomba* (v. 6): «piovose notti insonni»; *Primavera cittadina* (v. 23): «Ma le orgogliose piante sempreverdi»; *Polacca*: «O grande ragazza crucciosa», «la nostra olimpica luce latina»; *Ritratto* (v. 3): «una opulenta creatura pallida».

utilizzerebbe questa tipologia particolare per attribuire ai due aggettivi due diverse prospettive: uno sarebbe riferito al sostantivo in questione, mentre l'altro a se stesso.

Ci sono in Cardarelli aggettivi che, senza essere contrastanti, sono discordi e divergenti, posti su due piani diversi di determinazione [...] Una coppia o più di aggettivi di cui uno è logico attributo del soggetto, l'altro è attributo umano riferito o adattato anche a un soggetto non umano. Essi mettono sempre una nota personale, spesso affettiva, da cui traspare, ancora una volta, l'assidua e vigilante presenza del Poeta nell'opera.¹⁰

L'autrice porta come prova *Sopra una tomba* che recita: «Pioverse notti insonni / conobbero il mio rimorso. / E a te volavo, o madre» (v. 6-8). In questo caso, in effetti, le notti sarebbero *pioverse* in relazione al tempo atmosferico ma *insonni* in relazione al poeta, che non riesce a dormire, tormentato com'è dal pensiero della madre morta. Bisogna, però, avvertire che l'acuta osservazione di Risi non è valida per le altre otto dittologie di questo tipo, che non presentano questa ambivalenza; gli altri due casi di questo tipo dai lei segnalati riguardano dittologie canoniche¹¹.

Si segnala alla curiosità del lettore una coincidenza emersa da questa analisi: vi è una somiglianza pressoché identica tra una dittologia presente in *Ottobre* e un'altra in *Autunno veneziano*. Le due poesie sono vicine tra loro sia nello spazio (sono separate solo da *Settembre a Venezia*) sia per quanto riguarda la tematica, in entrambe legata alla stagione autunnale. Ma le somiglianze non si limitano solo a questo: in *Ottobre* leggiamo «di questo vecchio sole otobrino» (v. 12) e in *Autunno veneziano* «una rigida luna settembrina» (v. 7). Questa formula si ripete identica, connotando in entrambi i casi i due corpi celesti attraverso l'utilizzo di una dittologia a tenaglia e di uno dei due aggettivi legato alla stagionalità. È difficile che possa essere notata da chi si limiti a leggere le liriche senza troppa attenzione, ma può certo contribuire, a livello inconscio, a renderle ancora più vicine ed omogenee. Si aggiunge che in *Ottobre* si trova un'altra di queste rare dittologie, al verso 21, e sempre riguardante il sole: «vago sole superstite». A questo proposito, però, sarà utile ricordare quanto detto a proposito di questa lirica all'interno del paragrafo dedicato alle suddivisioni strofiche¹², evidenziando come la ripetizione di sole contribuisca a rendere coeso il testo, anche grazie al ripetersi di una dittologia.

¹⁰ Risi 1951, 195.

¹¹ *Autunno*: «Le piogge di settembre / torrenziali e piangenti» (vv. 3-4), *Partenza mattutina*: «Quanti mattini della mia infanzia / furono simili a questo / libeccioso e festivo» (vv. 4-6). Risi, *ibid.*

¹² Vedi p. 18.

3.1.2 Dittologie in -oso

Per quanto riguarda le coppie aggettivali, ci si soffermerà su una sottocategoria, già notata da Gilberto Lonardi: si tratta di «coppie aggettivali costruite con uno dei due attributi in -oso- che è uscita perfino ossessiva del Cardarelli in verso come in prosa. [...] Ne ho contate quindici»¹³.

Bisogna però segnalare che questo dato è, almeno in parte, scorretto: dopo una attenta rilettura si è riscontrato che le dittologie in -oso all'interno di *Poesie* sono 11¹⁴, perciò l'autore deve aver preso in considerazione anche alcuni casi che non rientrano a pieno titolo in questa categoria. Si riportano i casi da me esclusi, tra i quali Lonardi deve averne selezionati quattro. Nei casi di *Adolescente* e *Sgombero* si tratta in realtà di un *tricolon*: «Nulla è più misterioso / e adorabile e proprio» (vv. 3-4) e «polline denso, infruttuoso e vano» (v. 16), in *Illusa gioventù* si tratta di un'enumerazione «tronco verde, muscoso, / ricco di linfa e sterile» (vv. 11-12). È quasi certo che questi tre casi abbiano indotto in errore lo studioso e che abbia preso in considerazione una dittologia presente in *San Martino* «Medioevo remoto e pauroso» (v. 4), lirica esclusa dal canone di *Poesie*. Appare invece improbabile che abbia considerato la dittologia presente in *Alla terra* «ma riposo ed oblio» (v. 13) che, pur avendo uno dei due elementi in -oso, chiaramente non è aggettivale.

A questo punto si può ampliare l'osservazione allargando alle altre dittologie di questo genere, in -osi, -osa e -ose: in questo caso la cifra arriva a 27¹⁵. Effettivamente, Cardarelli sembra avere una vera e propria predilezione per questa uscita, addirittura *Autunno veneziano* ne presenta ben quattro: «sudaticcia e sciroccosa» (v.4) «contagiosa e malefica» (v. 10), «Qui non i venti impetuosi e funebri» (v. 28) «odorosa e fruttifera.»

¹³ Atti 2010, 48.

¹⁴ *Adolescente*: (v. 29) «difficoltoso e vago»; *Incontro notturno* (v. 8): «cane apata e curioso»; *Illusa gioventù* (v. 13) «Ora che, esausto e roso»; *Passato* (v. 16): «Precipitoso e lieve»; *Crudele addio* (v. 17): «qualche amoroso e inutile dispetto»; *Febbraio* (v. 9): «fastidioso, irritante», (v. 12) «periglioso e mutante»; *Polacca*: «Il tuo passo è barbarico e grazioso»; *Sardegna* (v. 71): «d'un secolo cortese e venturoso»; *Partenza mattutina* (v. 6): «libeccioso e festivo»; *Arpeggi* (v. 24): «neghittoso e bizzarro».

¹⁵ *Lamento* (v. 6): «capricciosa e maligna»; *Amicizia* (v. 13): «pause vertiginose e insormontabili»; *Autunno veneziano* (v. 4): «sudaticcia e sciroccosa», (v. 10) «contagiosa e malefica», (v. 28) «Qui non i venti impetuosi e funebri», (v. 40) «odorosa e fruttifera»; *Marzo* (v. 18): «lungo i ruderi ombrosi e macilenti»; *Aprile* (v. 10): «Se gli occhi tuoi son paludosi e neri»; *Primavera cittadina* (v. 23): «Ma le orgogliose piante sempreverdi»; *Polacca*: «O grande ragazza crucciosa», «i solchi nervosi e profondi»; *Idillio* (v. 28): «E dietro a lei, così terrosa e splendida»; *Sardegna* (v. 20): «la Barbagia granitica e selvosa», (v. 40) «alla pianura fertile e fangosa»; *Alle mura del mio paese* (v. 5): «ruinata e gloriosa»; *Tempo che muta* (v. 8): «la rigogliosa quasi eterna estate».

(v. 40). C'è da segnalare che in origine¹⁶ il verso 28 recitava: «Ecco il dolce settembre», quindi in un secondo momento il poeta ha voluto aggiungere un'altra dittologia di questo tipo in una poesia in cui il risultato complessivo era già abbastanza marcato. Forse ancora più significativo è il caso di *Incontro notturno* in cui nella prima versione¹⁷ al verso 8 si leggeva «cane apata e fiutoso» e già in *Prologhi* viene modificato in «cane apata e curioso»: Cardarelli sostituisce l'aggettivo finendo per modificare il significato del verso, ma non è disposto a rinunciare all'uscita in *-oso*. Infine si può osservare come in ben 18 casi su 27 l'aggettivo in *-oso* è preposto all'altro.

3.1.3 Rapporto con la metrica

È raro che una dittologia venga spezzata da un *enjambement*: se ne contano solo 13 casi.

Ajace (vv. 38-39): «Ma veramente solo / ed unico tu fosti»; *Sera di Gavinana* (vv. 14-15): «Vi si mischia il pulsare, il batter secco / e alto del camion sullo stradone»; *Stanchezza* (vv. 18-19): «Quante cose cominciate / e rotte, nella mia vita!»; *Idillio* (vv. 32-33): «Tutto era pace intorno / e silenzio agreste»; *Il sonno della vergine* (vv. 14-15): «in un sonno lontano / e gonfio d'occulto fermento»; *Sardegna* (vv. 34-35): «mi ritrovai fra la tua fiera gente / barbaricina»; *Sgombero* (vv. 10-11): «documenti illeggibili / e disperanti come palinsesti»; *Diario* (vv. 5-6): «torno a provare è amore / e forse gelosia»; *Alla deriva* (vv. 13-14): «Tutto il mio chiuso / e cocente rimorso»; *Tempo che muta* (vv. 5-6): «Ed ecco, è già il pallido, / sepolcrale autunno».

Tempi immacolati ne rappresenta il massimo esempio perché contiene ben 6 dittologie di cui tre inarcate:

Non sospettando l'ampiezza
ed il pericolo dei miei appetiti,
godevo le cose più rare
e pregne di soddisfazione.
[...] Potevo anche sparire
e dimenticarmi.¹⁸

¹⁶ «L'Italiano», 25 ottobre 1931: «Ecco il dolce settembre / delle luci vendemmiali. / La luna cerca invano / una vigna da mungere, / nell'infecunda laguna» (vv. 28-32)

¹⁷ «Lirica», 1913.

¹⁸ (vv. 4-7, 13-14).

Si tratta di una poesia piuttosto insolita data la sua lunghezza (61 versi) e inarcando le numerose dittologie il poeta riesce a conferire una certa dinamicità e far scorrere con maggiore rapidità i molti versi.

3.1.4 Varianti

Rivolgendo uno sguardo alle varianti, si riscontra che in un unico caso, *Ajace*, Cardarelli ha deciso di separare con un *enjambement* una dittologia che inizialmente costituiva un unico verso. Come abbiamo già visto, i versi 38 e 39 nella prima versione pubblicata su «Gazzetta del popolo» il 5 aprile del 1933 recitavano «Ma veramente solo ed unico tu fosti / nella sventura», mentre ora leggiamo «Ma veramente solo / ed unico tu fosti / nella sventura», con l'eliminazione di un verso eccedente la misura canonica dell'endecasillabo. In ogni caso, la scelta di agire proprio sulla dittologia appare decisamente insolita, anche se isolare *solo* in punta di verso riesce ad enfatizzare ancor di più la solitudine di Ajace rispetto alle fortune e alle glorie degli altri eroi.

Analizzando le varianti si è riscontrata una propensione correttoria molto interessante: Cardarelli tende ad aggiungere dittologie anche dove inizialmente aveva scritto diversamente, e sono ben 9 le poesie coinvolte da questo cambiamento.

In alcuni casi la variante è minima e il significato viene mantenuto inalterato pur con l'aggiunta della dittologia, com'è, ad esempio, il caso di *Passato*, in cui «In men che non si dica»¹⁹ viene sostituito da un'elegante dittologia «Precipitoso e lieve / il tempo ci raggiunse» (vv. 16-17); in altri casi viene appena ampliato quanto scritto inizialmente: in *Aprile*²⁰ «L'umida terra» diventa «L'umida e cara terra» e, nella già citata *Autunno veneziano*²¹ «Un ciuffo d'erba che ingiallisce e muore» era diventato, seppure soltanto in due versioni, «Un ciuffo d'erba che muore», perdendo così l'efficace descrizione del lento ma inesorabile processo di decadimento a cui tutto, a Venezia, sembra essere sottoposto. È rilevante ricordare che questa lirica ha subito notevoli rimaneggiamenti anche nel

¹⁹ «Il Selvaggio», 31 agosto 1931.

²⁰ «L'Italiano», 30 settembre 1927 > «L'Italia Letteraria», 30 ottobre 1931, *Giorni in piena* > da *Poesie* 1936.

²¹ «L'Italia Letteraria», 25 ottobre 1931 >

finale, come abbiamo evidenziato nel precedente capitolo dedicato alla metrica. In questa sede si fa osservare come, la perdita della dittologia appena descritta, avesse permesso al poeta di modificare il finale in modo da aggiungerne un'altra («Solo l'inverno conviene / a questa città che non vive, / se non d'acqua e di nebbia, / il naufragio invernale») senza che il numero complessivo di dittologie presenti diventasse sette. In ogni caso, la variante resta limitata a «L'Italia letteraria».

La dittologia serve anche a eliminare, in *Sardegna*, una specificazione dal sapore troppo dotto che non contribuiva a chiarire l'immagine a cui era riferita: il «... fiume dal nome biblico»²² diventa un fiume «assiduo e lieto» che il lettore può più facilmente dipingere nella sua immaginazione. Anche in *Largo serale* osserviamo come, per quanto l'effetto complessivo del significato sia rimasto pressoché inalterato, «s'odono solo i rintocchi dolci e lenti» sostituisce «la lentezza dei suoni dura ancora»²³. Lo stesso può dirsi per *A Omar Kayyam* in cui «da quel fioco lamento / nasceva la grazia di un ritmo»²⁴ si trasforma in «da quell'oscuro e flebile scontento»: da entrambe le versioni emerge in che modo Cardarelli immaginava nascesse l'estro creativo di Kayyam. Bisogna, però, considerare che questa modifica fa nascere un sonoro endecasillabo, sostituendo una coppia settenario + novenario, mentre nel caso di *Largo serale*, un perfetto endecasillabo di 4°6° viene penalizzato a favore di un endecasillabo ipermetro.

Vi sono poi casi in cui a essere riscritto è l'intero periodo e anche il significato iniziale non viene mantenuto, ma è ancora una volta significativo che Cardarelli, pur rielaborando drasticamente la poesia, decida di aggiungere una dittologia dove non c'era. È questa la sorte toccata a *Adolescente*, *Ballata* e *Autunno veneziano*.

Adolescente: «una veluria spessa di freddo» («Lirica», 1913) > «difficoltoso e vago» (v. 29),

Autunno veneziano: «Ecco il dolce settembre» («L'Italiano», 25 ottobre 1931) > «Qui non i venti impetuosi e funebri» (v. 28);

Ballata: «alle allucinazioni» («Gazzetta del popolo», 4 settembre 1932; «L'Italiano», 6 novembre 1932) > «allucinante» (Giorni in piena) > «di memorie e di ombre» (v. 25).

²² «Quadriovio», 6 agosto 1933.

²³ «La Voce», 31 agosto 1916 e *Viaggi nel tempo*.

²⁴ «Gazzetta del Popolo», 21 marzo 1934.

Si segnalano, infine, gli unici tre casi all'interno di *Poesie* in cui avviene il percorso opposto, ossia una dittologia inizialmente presente viene espunta. Si osservi ciò che avviene in *Sardegna* al verso 52 in cui un colore «indicibile e lontano» o «indicibile e smarrito»²⁵ rimane soltanto *indicibile*, oppure, con lo stesso fenomeno, le «visioni pittoresche e distese» di *Arabesco* diventano «realtà distese» (v. 11).

3.1.5 *Tricolon*

Completato l'*excursus* sul ruolo della dittologia all'interno di *Poesie*, ci si deve soffermare su un'altra figura retorica che, seppure in parte molto minore e spesso in contesti precisi, viene utilizzata: il *tricolon*. Si intenderà in questa sede la ripetizione di tre elementi, in genere sostantivi o aggettivi, affiancati per asindeto, allo scopo di raggiungere una maggiore incisività e illustrare in modo più completo ciò di cui si tratta.

Ad esempio, in *Ajace* Cardarelli riesce a descrivere in modo efficace il ruolo che il grande guerriero aveva all'interno delle fila dell'esercito greco: «Eri la gran riserva / nel pericolo estremo, / la resistenza, il muro, la fortezza» (vv. 26-28). Questo verso inoltre ha una caratteristica comune ad un alto paio di questi casi: i tre elementi sono in parziale rapporto di sinonimia tra loro, nel senso che due sono sempre in relazione di sinonimia e uno può esserne escluso. In questo caso sono collegati i termini *muro* e *fortezza*, in *Sgombero* («polline denso, infruttuoso e vano», v. 16) gli aggettivi *infruttuoso* e *vano* e in *Alba* («ad un rombante fiume / rapinoso, infernale», vv. 5-6) *rombante* e *rapinoso*.

Vi sono due liriche in particolare che si assomigliano molto da questo punto di vista, si tratta di *Incontro in circolare* e *Stelle cadenti*. La prima si apre così: «Alta, bruna, fiancuta», mentre l'altra «Enfatica, teatrale, / incredibile Olinda!». In entrambi i casi ancor prima di conoscere il nome delle protagoniste (e di una delle due il testo non permette nemmeno di ipotizzarne uno) ci vengono presentate le loro caratteristiche fisiche o caratteriali, ancor prima di sapere cosa sia accaduto tra loro e il poeta ci sembra già di conoscerle grazie a questo sapiente uso del *tricolon*²⁶. Inoltre la scelta di cosa descrivere

²⁵ «Quadriodio» 6 agosto 1933 e *Poesie*, 1942.

²⁶ Si tratta di «figure che compaiono improvvisamente per scomparire subito dopo, alla fine del frammento, con la stessa silenziosa rassegnazione con cui si sono lasciati rinchiudere in esso; raccolgono in un solo

delle due donne rispecchia il rapporto che il poeta avrà con loro: della prima, incontrata sul tram, non saprà mai nulla, né il nome, né il carattere e pertanto ciò che lo colpisce e che ci presenta è la sua prorompente fisicità. Con la seconda, invece, un rapporto d'amore c'è stato e quindi ciò che dobbiamo conoscere per prima cosa è il carattere, con cui Olinda ha stregato il poeta.²⁷

Anche *Adolescente*, la sua più famosa lirica dedicata ad una donna, quasi in posizione incipitaria come i due casi già visti, contiene un *tricolon* di aggettivi, impiegato per descrivere il corpo nudo della fanciulla (vv. 3-5): «Nulla è più misterioso / e adorabile e proprio / della tua carne spogliata». È questo l'unico caso in cui il poeta preferisce utilizzare il polisindeto, scelta inusuale che però crea un effetto di ridondanza: sembra quasi il ritmo di una preghiera, la cui enfasi contrasta con la crudezza della «carne spogliata»²⁸.

Santi del mio paese sarà oggetto di un'analisi a parte, proprio in virtù della sua unicità, ma in questa sede si osserva che all'interno della lirica sono presenti tre *tricolon*. Ai versi 9 e 10 leggiamo «chi col maltempo, di prima mattina, / comanda ai venti, alla pioggia, alla brina», a cui segue «Rustico è San Martin, prospero, antico» (v. 16), e poi, a due versi dalla fine «Ce ne sono di santi al mio paese / per cui si fanno feste, onori e spese!» (vv. 37-38). Nessun'altra poesia ha una densità così alta di questo tipo di ripetizioni perciò si può immaginare sia frutto di una scelta stilistica ben precisa: queste figure di accumulo potrebbero in questo caso avere la funzione di ricreare la voce del popolo, quindi il ritmo ternario contribuisce a offrire agli orecchi del lettore l'effetto di una litania o di un andamento canzonettistico.

Non si può affermare che vi sia un rapporto particolare di questa figura con la metrica, perché salvo i due casi in cui vien collocato in posizione incipitaria, non sono state riscontrate costanti. Vi è, però, un caso che può rivelarsi interessante, si tratta di *Arpeggi* (vv. 7-10):

E per esprimere quel che sentiamo
c'è una parola sola:

momento tutte le possibilità del passato e dell'avvenire, compiono il loro destino nell'istante stesso in cui si presentano; non personaggi ma semplici figure, che vivono in un attimo la loro storia, suggellata in poche frasi» (Risi 1951, 106).

²⁷ La scelta del nome non può essere stata casuale perché sembra rievocare il Tasso, immergendoci, così, in un'atmosfera letteraria e ricca di fascino.

²⁸ Bisogna aggiungere alla serie di descrizioni femminili anche *Ritratto* in cui il sorriso della donna è: «aereo, dubbio, lampante» (v. 5).

disperazione.
Dolce infinita profonda parola.

Come già visto, *Arpeggi* è una di quelle poche liriche che contengono al loro interno una divisione strofica, e il verso 10 segna la fine della prima strofa. Questo verso è particolare da molti punti di vista. Per prima cosa è un verso-frase, oltretutto in chiusura di strofa, che quindi si allinea con la tendenza già osservata a concludere i componimenti con questo tipo di verso; inoltre è un endecasillabo, il verso cardine della tradizione italiana, nonché un verso fondamentale in questa raccolta. Il ritmo è dattilico, con accenti di 1°4°7°10°, e, sebbene una cospicua parte degli endecasillabi di *Poesie* siano di questo tipo²⁹, in questo caso il poeta riesce a ottenere un ritmo complessivo particolarmente elegante perché ad ogni accento corrisponde una parola.

3.2 Negazioni

Bice Mortara Garavelli ha presentato un interessante saggio all'interno delle *Giornate di studio su Vincenzo Cardarelli* tenutesi a Tarquinia tra il 25 e il 27 settembre 1981. Il suo saggio, intitolato *L'articolazione interna del discorso di Cardarelli*, è incentrato sullo stile di *Prologhi. Viaggi. Favole*, raccolta del 1931 in cui il poeta riunisce testi precedenti (*Prologhi* del 1916, *Viaggi nel tempo* del 1920 e *Favole e memorie* del 1925). Si tratta di una raccolta di prose, ma, a proposito dello stile di questa raccolta, l'autrice rileva un elemento che si può facilmente osservare anche nella contemporanea poesia:

le espressioni negative ricorrono con frequenza impressionante in *Prologhi. Viaggi. Favole*. La grande maggioranza degli enunciati dichiarativi è in forma di negazione. Negazioni semplici [...]; litoti [...]; negazioni multiple, che si accumulano ossessivamente.³⁰

Se questo è innegabile per la raccolta (Mortara Garavelli fornisce numerose prove a sostegno), l'autrice compie anche un brevissimo *excursus* sul ruolo delle negazioni nei testi poetici, limitandosi, però, ad elencarne alcuni casi senza approfondire l'analisi. Per evidenziare il ruolo di primo piano ricoperto da questo tipo di costrutti, segnala i casi in

²⁹ Si faccia riferimento alla *Tavola 3* in apparato.

³⁰ Atti 2010, 20.

cui si verificano in fine di componimento e questo breve elenco è stato scelto come punto di partenza per un più accurato esame. Si tenterà quindi, seppure a distanza di molti anni, un'ideale completamento del suo saggio, aggiungendo a quanto da lei analizzato a proposito della prosa una rassegna completa delle abitudini dell'Autore in poesia. È certo vero che «una pura e semplice rilevazione di stilemi poco ci direbbe sullo studio di un autore»³¹, ma, se a questa segue un'adeguata riflessione, permetterà di comprendere ancor di più la sua complessa e tormentata personalità.

Di seguito si procederà riportando i casi segnalati da Mortara Garavelli seguendo la sua suddivisione, ricordando che si tratta solo dei casi presenti in fine di poesia.

Mortara Garavelli distingue tra «negazione in funzione limitativa»

e il saggio non è che un fanciullo / che si duole di essere cresciuto. *Adolescente* (vv. 65-66)
a questa città che non vive, / che non fiorisce, / se non quale una nave in fondo al mare. *Autunno veneziano* (vv. 42-44)
di quel folle amore ov'io non mordo / che sapore di morte. *Amore* (vv. 30-31)
e non sospirano che il plenilunio / e un usignolo che le consoli. *Primavera cittadina* (vv. 31-32)
Ma dimmi tu qual nome, se non Roma, / fa lampeggiare l'occhio / del tuo pastore. *Sardegna* (vv. 79-81)
E non fo che cercarti, non aspetto / che il tuo ritorno *Crudele addio* (vv. 13-14)
Di ciò che fu non rimane / che un tacito agitarsi / di memorie e di ombre. *Ballata* (vv. 23-25)
non rimane che un lugubre silenzio, / un vuoto immenso / dove ondeggia il tuo spettro. *Frammento* (vv. 6-8)

e quelle che lei definisce «attribuzioni in forma negativa»:

quale un'indegna, un'inutile soma / da non poterne avere più alcun bene. *Distacco* (vv. 17-18)
a un giorno, a un breve giorno, / che non potrò sorpassare. *Diario* (vv. 27-28)
in questo fango che non ha mai fine. *Non basta morire* (v. 22)
in quella notte in cui non segue l'alba. *Un fanale* (v. 18)
senza dei quali il ritmo non sussiste. *Arabesco* (v. 16)
ov'è il tuo ignoto dominio / che Roma più non convalida. *Canzone di marcia*
³²(vv. 33-34)

A quanto già segnalato da Mortara Garavelli si aggiunge anche un caso di negazione in fine di strofa:

Delle nostre epiche insonnie / il mondo non vuole sapere. *Tristezza* (vv. 17-18)

E altri due casi in posizione finale sfuggiti al rapido sguardo della studiosa:

³¹ Atti 2010, 17.

³² Si segnala al lettore questa lirica, insieme a *Frammento*, è raccolta da Martignoni nella sezione *Poesie disperse* perché non entreranno mai a far parte del canone di *Poesie*.

E tu libavi alle rose / del tuo ridente sepolcro / non sospettando, o impavido, / che
la tua vita era già / un cimitero fiorito. *A Omar Kayyam* (vv. 40-44)
non più che un asilo / vietato, un cimitero di memorie. *Io non so più qual era* (vv.
12-13)

Allargando ora, come promesso, la prospettiva di analisi, si incomincia riportando i casi
in cui la negazione si trova nell'*incipit*:

Sulla mia pagina scritta, / se voglio che non mi rimorda, / quanto ancora da rifare.
Stanchezza
Io non so più qual era / il porto a cui miravo. *Io non so*
Noi non ci conosciamo. *Amicizia*
Oggi che t'aspettavo / non sei venuta. *Attesa*
Non so dove i gabbiani abbiano il nido, / ove trovino pace. *Gabbiani*
Al mio paese non posso dormire. *Partenza mattutina*
Morire sì, / non essere aggrediti dalla morte. *Alla morte*
Del mio paese ormai più non rammento / che le cadenti mura, *Alle mura del mio
paese*

Queste due diverse collocazioni portano conseguenze differenti sull'intera poesia,
pertanto l'intento retorico alla base di questa scelta è ben chiaro agli occhi del poeta. Se
una lirica si chiude con una negazione lascia nel lettore un senso di amarezza e
frustrazione, mentre se si apre in questo modo ha un impatto forse ancora più rilevante:
la prima cosa di cui chi legge verrà a conoscenza è ciò che quella poesia non sarà, ciò di
cui la poesia non parlerà, ciò che il poeta non ha fatto o non potrà fare. Si prenda come
esempio *Attesa*: «Oggi che t'aspettavo / non sei venuta». La sintesi dell'intera poesia è
già nei primi due versi: la donna amata si nega alla sete del poeta (v. 10) e a lui non
rimarrà altro che aspettarla invano, come anticipato dai primi due versi. Per restare
nell'ambito delle poesie amorose, si osservi il caso opposto, *Amore*. L'intera lirica
affronta il non facile tema della fine di un amore («Quel fatale e prescritto momento / che
ci diremo addio / è già in ogni distacco / del tuo corpo dal mio», vv. 15-18), ma solo
nell'*explicit*, attraverso il sapiente uso della negazione in funzione limitativa, possiamo
comprendere come, ormai, non sia rimasto più nulla «di quel caro abbandono, / di quel
folle amore ov'io non mordo / che sapore di morte».

Forse uno degli elementi di maggior sorpresa emersi da questa analisi è la frequenza non
indifferente di poesie in cui la negazione riguarda l'atto di sapere o conoscere (ne sono
stati riscontrati ben 17 casi). Alcuni di questi sono già stati citati, ma si ritiene più utile
disporli in modo ravvicinato così da permettere una visione complessiva.

Ma ti recludi nell'attenta veste / e abiti lontano / con la tua grazia / dove non sai
chi ti raggiungerà. / Certo non io. *Adolescente* (vv. 6-10)

Gli sarà grazia e fortuna / il non averti cercata / e il non sapere chi sei / e non
poterti godere / con la sottile coscienza / che offende il geloso Iddio. *Adolescente*
(vv. 37- 42)

Tu anche non sai chi sei. *Adolescente* (v. 47)

Tu non conosci l'arco impetuoso del tuo sorriso. *Natura*

Così dell'umano / viaggio eludesti / le premesse fatali, / convinto di non saperle
/ e illuso di doverle ricercare. *A Omar Kayyam* (vv. 29-33)

E tu libavi alle rose / del tuo ridente sepolcro / non sospettando, o impavido, / che
la tua vita era già / un cimitero fiorito. *A Omar Kayyam* (vv. 40-44)

Ecco perché ci piaci, / vago sole superstite / che non sai dirci addio. *Ottobre* (vv.
20-22)

Delle nostre epiche insonnie / il mondo non vuole sapere. *Tristezza* (vv. 17-18)

Non sospettando l'ampiezza / ed il pericolo dei miei appetiti, *Tempi immacolati*
(vv. 4-5)

Noi non ci conosciamo. *Amicizia* (v. 1)

Io non so se di me qualcuno ha cura. *Santi del mio paese* (vv. 13-14)

Ma non so s'io desideri / di rivederti o no. Tu non sei nulla *Diario* (vv. 7-8)

Non so pensarci. Eppure mi ritorna *Amore* (v. 3)

Ma il treno fugge. Io vo non so dove. *Passaggio notturno* (v. 10)

Io non so più qual era / il porto a cui miravo. *Io non so più qual era* (vv. 1-2)

Non so dove i gabbiani abbiano il nido, / ove trovino pace. *Gabbiani* (vv. 1-2)

E narrano una storia / ch'io so a memoria e non vorrei sapere. *Ballata* (vv. 7-8)

In questo elenco sono stati disposti vicini tutti casi che hanno per protagonista il poeta stesso. Come peraltro sostiene anche Mortara Garavelli, la perenne insoddisfazione lo portava a presentare spesso la sua esperienza in modo negativo e il suo disilluso approccio alla vita emerge anche nelle sue poesie. Cardarelli riconosceva il fallimento della sua vita, il carattere difficile e scontroso lo avevano reso un uomo evitato dai più (ne è una prova il pungente commento di Montale: «uomo che si poteva ammirare e amare tenendosi alla distanza necessaria a scansar le sue frecce»³³), affermava di essere in grado di sentire «il limite e il male»³⁴ di tutto, «di ogni cosa [vedeva] l'ombra in cui culmina»³⁵: ecco quindi che tutto questo disincanto si riflette, grazie all'uso sistematico della negazione, anche nell'organizzazione della sintassi.

Devo confessare la mia ignoranza, la mia soverchia semplicità, il mio enorme imbarazzo³⁶.

³³ Montale 1976, 310.

³⁴ *Saluto di stagione*, v. 31.

³⁵ Cardarelli 1981, 135.

³⁶ Cardarelli 1981, 849.

Così scriveva a Oreste Macrì nel 1939 e le poesie sembrano esprimere anch'esse questo disagio che lo porta persino ad affermare, in *Io non so più qual era*, di non sapere neppure quali fossero le sue intenzioni, i suoi obiettivi quando ha intrapreso il suo viaggio di artista e di uomo³⁷.

Ancora più complesso e infelice era il suo rapporto con il mondo femminile. La donna resta sempre distante, inarrivabile³⁸, e anche qualora riesca a farla sua non potrà mai carpirne i segreti («Noi non ci conosciamo»: così si apre *Amicizia*). La sua poesia forse più celebre affronta in modo definitivo questa tensione insoddisfatta: davanti alla ragazza il poeta confessa il suo fallimento senza neppure provare a conquistarla, è sicuro di non poter ambire a tanto: «non sai chi ti raggiungerà. / Certo non io. Se ti veggo passare / a tanta regale distanza». Risi propone un interessante confronto con Leopardi, autore peraltro molto amato da Cardarelli, suggerendo una nuova prospettiva su questo tanto discusso verso:

Quest'ultimo verso ci fa pensare alla voce di Giacomo Leopardi nella *Sera del dì di festa*: «Non io, non già ch'io spero...». Ma le due espressioni grammaticalmente molto simili hanno un senso intensamente diverso. Quella di Leopardi esprime una rassegnata certezza, mentre nel Cardarelli vi è un senso di taciuto orgoglio per quella sua rinuncia.³⁹

La forza di queste figure femminili, per tornare all'ambito della mancata conoscenza, è la loro inconsapevolezza: l'Adolescente è ignara del suo fascino («Tu anche non sai chi sei») e anche in *Natura* troviamo una donna incapace di comprendere la reazione che suscita in lui la sua bellezza: «Tu non conosci l'arco impetuoso del tuo sorriso».

3.2.1 Negazioni esclusivo-restrittive

Una cospicua porzione delle negazioni presenti in *Poesie* rientrano in quei costrutti che Manzotti definisce «negazione esclusivo-restrittiva», strutture che hanno «l'effetto

³⁷ «Io non so più qual era / il porto a cui miravo. / Per tanti luoghi insospettati e strani / mi trattenne l'amore, ch'è nemico / ad ogni alto destino / come il vento contrario al navigare / dove persi il mio tempo / e logorai le forze del mio cuore» (vv. 1-8).

³⁸ «E mi volgeva le spalle / alte com'ali tese [...] / scomparendo ai miei occhi, ohimè per sempre», *Incontro in circolare*, vv. 31-34.

³⁹ Risi 1951, 122.

semantico di negare il sussistere di certe alternative della proposizione a cui si applicano»⁴⁰:

Le cose non stanno che a ricordare. *Spiragli* (v. 6)
Non eri che una misera fanciulla, *Stelle cadenti* (v. 3)
tu non sei ricca d'altro / che del tuo latte, *Maternità* (vv. 2-3)
Non esser più che una pietra corrosa, *Nostalgia* (v. 18)
E tu non sei più che un ricordo. *Passato* (v. 9)
E tra poco di noi non rimarrà / che il lor rifiuto. *Ultima speme* (vv. 6-7)
Di ciò che fu non rimane / che un tacito agitarsi / di memorie e di ombre,
Ballata (vv. 23-25)
non più che un asilo / vietato, un cimitero di memorie. *Io non so più qual era*
(vv. 12-13)
E non fo che cercarti, non aspetto / che il tuo ritorno, *Crudele addio* (vv. 13-14)
Del mio paese ormai più non rammento / che le cadenti mura, *Alle mura del mio*
paese (vv. 1-2)
di quel folle amore ov'io non mordo / che sapore di morte. *Amore* (vv. 30-31)

Anche in questi casi il poeta riesce, attraverso la sintassi, ad esprimere la sua personale visione del mondo. Il risultato retorico di questo tipo di negazioni è ben preciso: dire «Eri una misera fanciulla» anziché «Non eri che una misera fanciulla» ha un peso molto diverso, per quanto possa sembrare solo una sfumatura di significato. Nel secondo caso, infatti, emerge sottinteso il desiderio, mancato, che quella fanciulla potesse essere qualcosa di più. «Tu non sei più che un ricordo» esprime tutto il rimpianto verso quello che potrebbe essere e non è, mentre «Tu sei un ricordo» è una semplice constatazione di una realtà, ma senza amarezza o nostalgia. Ecco quindi che Cardarelli valuta il mondo esterno per sottrazione, deluso che non sia all'altezza delle sue aspettative e di conseguenza rappresentandolo sempre per ciò che non è.

3.2.2 Negazioni multiple

Mortara Garavelli nel suo saggio scrive a proposito di «negazioni multiple» e se ne riscontrano senza difficoltà fin da subito all'interno delle prose cardarelliane. Per esempio, chi incomincia la lettura di *Prologhi* trova come quarto brano della raccolta un testo fittissimo di negazioni:

⁴⁰ Manzotti, in Renzi 2001, 309.

Questo non me lo impedirete. Che io vi lasci, che io mi riduca ogni volta sempre più silenziosamente in me stesso, questo non me lo potete impedire. Avete un bel dire che non è possibile e darmi lezioni di superiorità. Vi dico che noi finiremo per non vederci e non parlarci più; e forse diventeremo nemici. Non c'è uomo che possa resistere a un altr'uomo! Non c'è decisione che si possa scongiurare! Non vi gioverà essere dolci, coprirmi di bontà [...] Non sorridete delle mie inquietudini, e ricordatevi che io sono un uomo pericoloso. Non vi fidate di me. Non avrò pietà del vostro affetto⁴¹.

Anche in poesia si trovano casi di negazioni in anafora; *Ajace* è forse la lirica in cui la scelta è più marcata:

Mai non pensasti ad invocar l'aiuto
d'una benigna Dea
che ingigantir potesse le tue forze
o sottrarti sollecita al nemico.
Non avevi una madre
da impietosir l'Olimpo al tuo destino,
discretissimo eroe.
E a te non fu dato
compiere imprese stupende e gratuite,
atterrar Marte od Ettore,
o d'Afrodite il mignolo ferire,
bensì il combattimento orrido, immane,
fra soverchianti avversari,
in giorni che non s'ama ricordare.⁴²

L'eroe greco è presentato attraverso la negazione di tutti i privilegi che gli altri potevano vantare, evidenziando tutto ciò che non aveva: non aveva dei che lo difendessero, non aveva genitori divini come Achille, non aveva neppure il vanto di combattere duelli esaltanti o grandi imprese. Cardarelli si sente legato a questo sfortunato guerriero, come lui «eroe solitario e senza protezione né divina né amicale, perseguitato dalla sorte»⁴³, anch'egli senza una madre devota (figlio illegittimo, viene ben presto abbandonato dalla madre) e riesce a suscitare nei lettori pietà nei suoi confronti proprio grazie a questa sequenza di negazioni. Anche Contini, che in *La verità sul caso Cardarelli* ne critica «l'incertezza del disegno metrico» deve ammettere che questa poesia «ha momenti assai felici dove insiste a definire il “concetto” dell'eroe non aiutato».⁴⁴

⁴¹ Cardarelli 1981, 142.

⁴² vv. 3-15.

⁴³ Pelosi 2006, 64.

⁴⁴ Contini 74, 42.

L'andamento, spesso ternario, si trova anche in *Adolescente*, dove a ciascun verso corrisponde un *non*⁴⁵.

Gli sarà grazia e fortuna
il non averti cercata
e il non sapere chi sei
e non poterti godere
con la sottile coscienza
che offende il geloso Iddio.⁴⁶

Anche in questo caso l'obiettivo, evidente, è quello di sottolineare per sottrazione tutto ciò che manca, rispetto al poeta, al «pescatore di spugne», colui che avrà l'Adolescente. Cardarelli l'ha inseguita, la conosce e sarebbe stato ben conscio di possedere un tale prodigio; non così per l'uomo a cui lei si concederà, paragonato, per la sua inconsapevolezza, addirittura a un animale «Oh sì, l'animale sarà / abbastanza ignaro / per non morire prima di toccarti»⁴⁷.

⁴⁵ Di seguito gli altri due casi presenti in *Poesie. Tristezza*: «Ma l'uomo che non vide nulla, / non opera non frutto non fatica, / sia pure assurda, compiuta, / aspetta sempre un segno ch'io non fo» (vv. 27-30); *Saluto di stagione*: «Io che non spunto a febbraio coi mandorli, / non mi compiaccio all'arido sapore di sasso [...] / non colgo il biancospino» (vv.18-19, 26).

⁴⁶ vv. 37-42.

⁴⁷ vv. 43-45.

Capitolo 4: SINTASSI

Nelle sue numerose prose, Cardarelli non ha mai trascurato di riflettere su cosa sia lo stile e in che modo si esprima l'eleganza nella scrittura. Un esempio, tratto da un più ampio brano dedicato a Leopardi, mostra quanta venerazione portasse alla scrittura letteraria, che doveva, a suo parere, definirsi proprio prendendo le distanze dalla scrittura quotidiana, bassa e consueta.

L'eleganza non è che una felice infrazione all'uso. Scrivere elegantemente non vuol dire altro se non scrivere in modo tanto o quanto dissueto e lontano da come si parla o scrive nella propria epoca [...] Eleganza sarebbe, a parer nostro, sinonimo di personalità e originalità.¹

A poche pagine di distanza, però, la sua affermazione viene smentita da un aforisma tratto da *Parole all'orecchio*, un affascinante e insolito capitolo che racchiude numerosi frammenti isolati:

Pensar bene un'immagine, pensarla preziosamente, e scriverla nel modo più semplice, quasi sciatto.²

I lettori più ingenui possono essere sorpresi da queste due visioni apparentemente inconciliabili: bisogna, però, dare il giusto peso alle parole del poeta, noto per il divertimento che provava nello spiazzare i lettori con arguzie imprevedibili e frasi ad effetto. Ma anche queste arguzie contengono un fondo di verità, e dobbiamo prendere atto che, secondo Cardarelli, per quanto un'idea potesse essere grande ed elaborata, doveva essere scritta in modo semplice, quasi trascurato. In effetti, se ripensiamo a quanto riferito nel capitolo dedicato alle varianti, la prosasticità di *Poesie* viene data per assodata dalla gran parte degli studi dedicati al poeta, nonostante le varianti sembrino andare in tutt'altra direzione. Se quindi il lessico sembra adeguarsi alla massima di *Parole all'orecchio*, cosa si può dire della sintassi? Dobbiamo aspettarci una sintassi limpida e piana o, al contrario, è proprio in quest'ambito che il poeta prende le distanze dalla lingua di tutti i giorni? In che modo l'uso delle figure retoriche contribuisce ad arricchire il dettato? La riflessione sui versi-frase sembra aver già tracciato una rotta, ponendo l'accento sulla brevis

¹ Cardarelli 1981, 352.

² Cardarelli 1981, 301.

cardarelliana, ma lo sguardo non può essere limitato a questa specifica tipologia di versi. Prima di addentrarsi nell'analisi, suggeriamo la lettura di una poesia che, come molte delle liriche di *Poesie*, mostra l'amore del poeta per la ricerca formale, il suo costante tentativo di mantenere alto il registro attraverso soluzioni diverse da quelle lessicali. Si tratta di *Lamento*:

Io son come Mercuzio
 fra Capuleti e Montecchi:
 risibile figura,
 incolpevole vittima,
 5 trastullo della sorte
 capricciosa e maligna
 che, pur nella sciagura, mi sorride
 con grazie ambigue ed allettanti inviti.
 Cerca, mi dice, oh, cerca di vivere
 10 alla giornata, non disperare.
 Basta a ogni giorno il suo male.
 Chi mi parla così? Chi m'ha in balia?
 Chi della Provvidenza prende aspetto
 nella mia vita?
 15 Un demone o Dio?
 Oh, misera mia vita fortunosa.
 Mai non ebbi ventura
 se non nella disgrazia,
 nessuna gioia potei delibare
 20 senza veleno.
 Ho da temere il meglio,
 ch'è nemico del bene.
 E solo nel maltempo è la mia speme.

Notiamo un uso insistito di parallelismi («risibile figura, / incolpevole vittima», «Mai non ebbi ventura / se non nella disgrazia, / nessuna gioia potei delibare / senza veleno») e chiasmi («grazie ambigue ed allettanti inviti»); ma anche dittologie («capricciosa e maligna»), sequenze di negazioni, rime imperfette («bene : speme»), numerosi versi-frase (di particolare rilevanza quello posto in chiusura, per di più endecasillabo). Riscontriamo inoltre uno dei non pochi casi di *incipit* imperniato sul pronome personale *io*, interiezioni proprie dello sfogo parlato, accumulo di interrogative, vere e proprie citazioni («Basta a ogni giorno il suo male»)³. Se dal punto di vista lessicale troviamo solo pochi picchi

³ In cui sembra rievocato un celebre passo del Vangelo di Matteo (6:34): «Basta a ciascun giorno il suo affanno», impressione per altro confermata dal fatto che il poeta nomina anche la *Provvidenza* e *Dio*. Stupisce che questo richiamo sia sfuggito a Girardi che invece ha tracciato un interessante quadro riassuntivo del lessico religioso presente in *Poesie*: «Un ambiguo vocabolario religioso (il *peccato*, il *Bene* e il *Male*, e poi *Signore*, *Dio*, *santo-i*, *Vergine* ecc, fino all'evangelico *Ma io vi dico*, in verità di *Homo sum*;

(*fortunosa, delibare e speme*, tutti termini in ogni caso comprensibili anche al lettore medio), dal punto di vista retorico troviamo numerosissimi artifici, non accompagnati, però, da altrettanta complessità sintattica: si tratta di frasi semplici, anche della lunghezza di un verso, e nei casi di frase complessa non si va oltre il primo grado di subordinazione. Sarà interessante osservare questi aspetti anche nelle altre liriche di *Poesie*, per vedere se si riscontra la medesima densità e indagare i contesti nei quali si verificano.

4.1 Chiasmi e parallelismi

Nel suo articolo *Costruzioni speculari, tra parallelismo e antitesi*, Mortara Garavelli offre numerosi spunti sulla figura del chiasmo, utili per la stesura di questo capitolo. Per prima cosa, osservando l'interazione di questa figura con la metrica, segnala che l'enjambement «in chiasmo diventa una stabile figura ritmico sintattica a partire dai crepuscolari»⁴. Cardarelli sembra uniformarsi a questa linea perché dei 16 casi totali riscontrati, ben 10 sono in *enjambement*:

Saluto di stagione (vv. 38-40): «prendo le sole decisioni buone, / la mia fuggiasca fecondità / ritrovo»; *Memento* (vv. 9-10): «del giorno beato, / del fortunato incontro»; *Sopra una tomba* (vv. 18-19): «Tu che vivente avesti incerto asilo, / sicuro loco avrai or che sei morta»; *Non basta morire* (vv. 20-21): «che han da morire ancora, / che hanno ancor da soffrire»; *Alle mura del mio paese* (vv. 16-17): «Ma più che l'infesto clima / poteron gli atti odiosi»; *Mattini d'ottobre* (vv. 3-4): «È un pallore che fiacca i nervi / e l'anima rattrista»; *Tempi immacolati* (vv. 22-23): «ammettendo impossibili ubiquità / e visite miracolose»; *Carattere* (vv. 19-20): «A me, lamenti, querule rampogne, / effusioni soverchie, non s'addicono»; *Ajace* (vv. 49-50): «costui le perse. E il flutto pietoso, / il mutevole flutto»; *Sardegna* (vv. 65-66): «patria di antichi pastori / e di donne calde»⁵.

Questa lettura ravvicinata di tutti i casi di chiasmo presenti in *Poesie* permette di aprire a delle considerazioni sulle tipologie più utilizzate dal poeta. Vi è un unico caso in cui i termini medi restano uguali, si tratta di *Non basta morire* (vv. 20-21: «che han da morire

la fede e la speranza di *La speranza è nell'opera*; o ancora i misteri, misterioso, sacra di *Adolescente*» (Girardi 1988, 245).

⁴ Mortara Garavelli 2005, 12.

⁵ Ecco i casi non in *enjambement*. *Lamento* (v. 8): «con grazie ambigue ed allettanti inviti»; *Parabola* (v. 2): «Mattini lenti, faticoso ascendere»; *Nostalgia* (v. 4): «cristiana oasi nel tartaro etrusco»; *Tempi immacolati* (v. 47): «non distoglie le cose e non le affronta»; *Sgombero* (v. 14): «Vecchi fogli, illusioni tramontate»; *Amicizia* (v. 15): «il contatto evitato e il vano incanto».

ancora, / che hanno ancor da soffrire»), in cui è l'avverbio *ancora* che determina il chiasmo, mentre il verbo *avere* si dispone in anafora: così facendo, Cardarelli interseca la figura del chiasmo a quella del parallelismo, riuscendo a rendere ancora più coesi i versi coinvolti. In *Ajace*, invece, a restare identici sono i termini estremi (vv. 49-50: «costui le perse. E il flutto pietoso, / il mutevole flutto»). Questo caso sembra quasi rifarsi alla figura dell'anadiplosi, anche perché inserito in una più ampia struttura costituita da un intreccio di parallelismi e anafore: «Ma in mare / costui le perse. E il flutto pietoso, / il mutevole flutto, più sagace / dell'umano giudizio, più costante / della fortuna, / sul tuo tumulo alfine le depose» (vv. 48-53).

La maggioranza dei casi è costituita da simmetrie tra sostantivo e aggettivo, un chiasmo piccolo⁶, in cui a essere coinvolte sono solo quattro unità:

Memento (vv. 9-10): «del giorno beato, / del fortunato incontro»; *Alle mura del mio paese* (vv. 16-17): «Ma più che l'infesto clima / poteron gli atti odiosi»; *Tempi immacolati* (vv. 22-23): «ammettendo impossibili ubiquità / e visite miracolose»; *Carattere* (vv. 19-20): «A me, lamenti, querule rampogne, / effusioni soverchie, non s'addicono»; *Ajace* (vv. 49-50): «costui le perse. E il flutto pietoso, / il mutevole flutto»; *Sardegna* (vv. 65- 66): «patria di antichi pastori / e di donne calde»; *Lamento* (v. 8): «con grazie ambigue ed allettanti inviti»; *Parabola* (v. 2): «Mattini lenti, faticoso ascendere»; *Nostalgia* (v. 4): «cristiana oasi nel tartaro etrusco»; *Sgombero* (v. 14): «Vecchi fogli, illusioni tramontate»; *Amicizia* (v. 15): «il contatto evitato e il vano incanto».

Vi sono poi alcuni casi più elaborati, in cui gli elementi coinvolti dal chiasmo (agg + sost) vengono ampliati con l'aggiunta del sintagma verbale:

Saluto di stagione (vv. 38-40): «prendo le sole decisioni buone, / la mia fuggiasca fecondità / ritrovo»; *Sopra una tomba* (vv. 18-19): «Tu che vivente avesti incerto asilo, / sicuro loco avrai or che sei morta»;

Forse il più complesso tra tutti i chiasmi finora riscontrati è quello contenuto in *Sopra una tomba*, di cui si riporta l'intera lirica:

Volata sei, fuggita
come una colomba
e ti sei persa, là, verso oriente.
Ma sono rimasti i *luoghi* che ti videro
5 e l'*ore* dei nostri incontri.
Ore deserte,
luoghi per me divenuti un sepolcro
a cui faccio la guardia.

⁶ «costituito da singole parti o sintagmi, complessivamente quattro unità» (Ghiazza 2007, 62).

Si tratta di una tra le liriche più brevi dell'intera raccolta, costituita da versi brevi e tre periodi: il primo costituito da tre frasi coordinate, mentre i seguenti hanno entrambi un solo grado di subordinazione. Ciò che riesce ad impreziosire la lirica e a rendere coeso un testo così frammentato è il grande chiasmo che possiamo osservare tra i versi 4 e 8: «luoghi / ore / ore / luoghi». Si tratta perciò di una «struttura simmetrica estesa all'intero componimento»⁷, di cui non ci sono non altri casi all'interno di *Poesie*: si possono riscontrare con abbastanza facilità ripetizioni di singoli termini, ma in genere si tratta di anafore⁸, questo è l'unico caso in cui sono disposte secondo quest'ordine marcato. Si potrebbe obiettare che anche *Marzo* presenta questa struttura («primavera / marzo / marzo / primavera») ma i termini sono molto distanziati tra loro (vv. 1, 12, 15, 23) e in più si inserisce anche la ripetizione di «verdi», ai versi 9 e 15. Si può, però, citare *Memento*, in cui i termini, ravvicinati, si dispongono secondo un parallelismo: «Il *bene* talvolta fa ressa, / di soffocarci minaccia. / Ma il *male* è continuo, stillante. / Il *bene* è l'infrazione, il *male* è norma / nella nostra esistenza.» (vv. 16-20)

Sicuramente questa figura retorica sembra essere molto amata dal poeta e, forse, il suo uso si spiega perché particolarmente adatta ad assecondare il suo gusto per la sorpresa: non si può negare, infatti, l'impatto dell'«innegabile forza espressiva – e persuasiva – del rovesciamento di idee, in quella sorta di cammino a ritroso che è uno dei tracciati della disposizione chiastica»⁹.

4.2 *Incipit col pronome io*

Lamento, che sembra essere la *summa* di gran parte degli stilemi sfruttati da Cardarelli, si apre così: «Io son come Mercuzio». Non è certo l'unica lirica con un *incipit* di questo tipo, perciò sarà interessante fare una riflessione sulle poesie che hanno come attacco di frase il pronome *io*. Già Macrì l'aveva notato, e aveva attribuito questi «tempi troppo

⁷ Ghiazza 2007, 62.

⁸ Ecco alcuni esempi in cui la ripetizione non corrisponde ad una anfora. *Tristezza*: «il mondo» (vv. 13 e 18); *Settembre a Venezia*: «luci» (vv. 9 e 16).

⁹ Mortara Garavelli 2005, 4.

violenti, imperniati sul pronome di prima persona»¹⁰ al carattere aggressivo e dominante del poeta, che riusciva, anche in questo modo, a porre al centro la propria individualità. Sono state tutte raccolte in queste pagine, per offrire, come di consueto, uno sguardo d'insieme sul fenomeno, anche se i casi che effettivamente saranno oggetto di analisi sono solo una minoranza.

Si trovano 28 casi all'interno di frase e 22 all'inizio. Questo dato non può essere trascurato: sebbene dal punto di vista numerico quasi si equivalgano, si tratta di due posizioni ben diverse poiché il secondo caso è molto più marcato (ed è alla base dell'osservazione di Macrì sui periodi imperniati su quel pronome), mentre i primi casi sono molto meno rilevanti.

Ecco di seguito i casi in apertura di frase¹¹:

Settembre a Venezia: «Io le guardo ammaliato» (v. 12); *Saluto di stagione*: «Io che non spunto a febbraio coi mandorli» (v. 18); *Illusa gioventù*: «Io so che foste un male» (v. 6); *Santi del mio paese*: «Io non so se di me qualcuno ha cura» (v. 13); *La speranza è nell'opera*: «Io sono un cinico a cui rimane» (v. 2), «Io sono un cinico che ha fede in quel che fa» (v. 4); *Gabbiani*: «Io son come loro, / in perpetuo volo» (vv. 3-4); *Nostalgia*: «Io morirò dove e quando / il fato vorrà» (vv. 25-26); *Genitori*: «Io nacqui da una donna che cantava» (v. 5); *Sgombero*: «Io non ho più occhi» (v. 12); *Alla deriva*: «Io annego nel tempo» (v. 20); *Distacco*: «Io e te ci separiamo» (v. 9); *Crudele addio*: «Io ti vidi partire» (v. 2), «Ed io m'illudo» (v. 11); *Adolescente*: «Certo non io. Se ti veggo passare» (v. 10).

E quelli in cui la frase corrisponde all'incipit della poesia:

¹⁰ Macrì 1941, 282. Si segnala che Cardarelli apprezzò molto il saggio a lui dedicato dal giovane critico; ci è rimasta una lettera del poeta che evidenzia la stima reciproca che li univa: «Sono sempre in debito verso di lei d'un ringraziamento per il bel saggio sopra le mie poesie [...] Se passa per Roma si faccia vedere. Sarò lieto di parlare con lei delle cose che più ci interessano» (Cardarelli 1981, 849). Queste parole sorprendono tanto più se pensiamo all'ansia con cui il poeta era solito affidare le sue pagine ai critici («Mandare un libro a un critico significa piatire una recensione [...] ed esporsi magari alla mortificazione di essere cortesemente stroncati» Cardarelli 1981, 865) e la poca stima che nutriva nei confronti dell'intera categoria: «Sono rari quei critici che potrebbero sostenere un colloquio a quattr'occhi con l'autore che hanno giudicato» (Cardarelli 1981, 300).

¹¹ Si riservano alle note i casi all'interno di frase. *Passaggio notturno*: «ch'io riveggo di notte» (v. 3); «questa materna terra ch'io sorvolo» (v. 15); *Alle mura del mio paese*: «che io cantai, che onorai» (v. 23); *Mattini d'ottobre*: «io vagolante in mezzo alla ressa» (v. 9); *Un fanale*: «Ed io solingo andavo» (v. 12); *Stanchezza*: «io sono sempre d'accapo» (v. 11), «io faccio orgie di tempo» (v. 17); *Alla terra*: «Non memorie io ti chiedo, / ma riposo ed oblio» (vv. 12-13); *Carattere*: «Giorni ch'io vivo e perdo» (v. 5); *Ballata*: «Ecco la casa ov'io vidi la luce» (v. 1), «ch'io so a memoria e non vorrei sapere» (v. 8), «Ma quelle voci ch'io dico» (v. 26); *Autunno Veneziano*: «io v'ho sul cuore adesso più che mai» (v. 27); *Insomnia*: «è quella ch'io più spesso» (v. 6); *Viaggio*: «o ch'io scopersi fervide e ridenti» (v. 13), «Oh senza sosta io vissi» (v. 20); *Diario*: «Ma non so s'io desiderai» (v. 7); «ed io il pianto che sciolga» (v. 17), «E ch'io morirò» (v. 24); *Alba*: «dov'io vado ogni notte» (v. 7); «Ond'io emergo e mi libero» (v. 19); *Sardegna*: «io percorsi, o Sardegna, le tue strade» (v. 17), «Ch'io feci in un attimo» (v. 59); *Idillio*: «Ed io le dissi, accostandomi» (v. 13); *Homo sum*: «ch'io non abbia finora» (v. 3), «io stesso senz'attenderli» (v. 15), «Amici, sono anch'io» (v. 20), «ch'io sono un santo e innanzi di morire» (v. 26), «Talvolta infatti io mi vedo come uno» (v. 28).

Lamento: «Io son come Mercuzio/ fra Capuleti e Montecchi»; *Io non so più qual era*: «Io non so più qual era / il porto a cui miravo.»; *Genitori*: «Io devo al grembo che m'ha partorito / il temerario amore per la vita»; *Distacco*: «Io ti sento tacere da lontano.»; *Homo sum*: «Io pago tutto.»

Non si può negare che i casi in cui il pronome *io* si trova nell'*incipit* di una poesia siano i più marcati e quindi quelli che più di tutti necessitano di uno sguardo approfondito. Volendo cercare un elemento che accomuni gli *incipit* di questo tipo, si può osservare come siano tutte liriche di confessione, in cui il poeta si espone apertamente e, per quanto in ogni lirica di *Poesie* il poeta è l'indiscusso protagonista, in queste Cardarelli sembra deciso a descrivere con sincerità le difficoltà e le sofferenze della sua esistenza: si rilegga *Lamento*, oppure si consideri *Homo sum* («Io pago tutto. / Non c'è peccato / ch'io non abbia finora / debitamente scontato. / Ho un organismo vitale / che vuole, contrariamente / al Diavolo di Goethe, / vuole il Bene e fa il Male.»), peraltro una delle liriche a più alta densità di pronome personale.

In questi casi, il poeta, attraverso l'uso esposto, e in alcuni casi insistito, del pronome *io*, sembra voler ricordare al lettore che sta descrivendo proprio se stesso, che quella sofferenza o quella esperienza non potrebbe essere stata provata da nessun altro. Ne è un esempio anche *Ballata*: si apre con il pronome *io*, sebbene appena celato («Ecco la casa ov'io vidi la luce») e prosegue narrando le disgrazie della sua infanzia in una delle liriche a più alta densità di questo pronome («ch'io so a memoria e non vorrei sapere» v. 8, «Ma quelle voci ch'io dico» v. 26).

La conclusione più interessante che emerge da questa analisi, in ogni caso, è che vista la sua tendenza alla magnificazione dell'*io* (su cui tutti i critici sono concordi), la presenza di questo pronome non è così alta come ci potremmo aspettare: Cardarelli riusciva perciò a rimarcare la sua personalità anche senza l'ausilio della presenza insistita del pronome; il suo carattere dominava già a sufficienza la scena.

In ogni caso, come già ribadito nell'Introduzione, Geno Pampaloni ne osserva le conseguenze:

una simile individuazione dell' "io" ragionante come unico, perentoriamente unico, depositario e protagonista della parola lirica, o meglio del discorso libero, destinava fatalmente il lavoro di Cardarelli [...] a una solitudine storica.¹²

¹² Gelli 1993, 206.

4.3 Struttura sintattica

Se si vuole analizzare lo stile e la retorica di un poeta non si può prescindere da uno sguardo alla sua sintassi. Infatti, molti autori hanno notato la tendenza del poeta a preferire la paratassi, costruendo periodi brevi o brevissimi (si pensi al quanto scritto a proposito dei versi frase). In particolare, Contini, dopo aver osservato come vi fosse «a caratterizzare la poesia di C., una forma generale di paratassi»¹³ si spinge a citare come esempi massimi di questa tendenza cinque liriche: *Saluto di stagione*, *Estiva*, *Il sonno della vergine*, *Incontro notturno*, *Idillio*. Si tratta di poesie molto diverse tra loro, per argomento, lunghezza e data di composizione; eppure sono accomunate, secondo il critico, dalla medesima struttura sintattica di base. Sarà, perciò, interessante compiere uno studio più approfondito, analizzarle, sceglierle come punto di partenza per confermare quanto detto da Contini e, eventualmente, fornire altri spunti e sguardi su *Poesie*.

Saluto di stagione, costituita da sette frasi, tre semplici e quattro complesse, ci mostra in che modo Cardarelli sfrutti la paratassi. La lirica sembra strutturarsi verso una sempre maggiore complessità sintattica: da una frase minima («Benvenuta estate») per di più occupante un unico verso, si passa a una frase semplice («Alla tua decisa maturità / m'affido») costituita dal verbo e dal complemento di termine, e a una complessa («Mi poserò ai tuoi soli, / ricambierò alla terra / in tanto sudore caldo / delle mie adempiute nutrizioni / i suoi veleni vitali.») complicata, peraltro, attraverso l'inversione dell'ordine naturale dei sintagmi (*ricambierò alla terra i suoi veleni vitali in tanto sudore caldo delle mie adempiute nutrizioni*). Si torna ad una frase semplice («Lascio la primavera / dietro di me / come un amore insano / d'adolescente.») che è legata per anafora alla successiva («Lascio i languori e le ottusità, / i sonni impossibili, / le faticose inerzie animali, / il tempo neutro e vuoto / in cui l'uomo è stagione.»). Si noti come in quest'ultima domini la figura dell'enumerazione: lo stesso si può dire del penultimo periodo («Io che non spunto a febbraio coi mandorli, / non mi compiaccio all'arido sapore / di sasso che acuisce / il gusto dolce dell'acqua dei rivi, / alle goccioline chete / di nuvola randagia / che vanno in punta di piedi / in compagnia dei pensieri, / non colgo il biancospino; / che amo i tempi

¹³ Contini 1974, 39.

fermi e le superfici chiare, / e ad ogni transizione di meriggio, / rotta l'astrale identità del mattino, / avverto gli spazi irritarsi, / e sento il limite e il male / che incrinano ogni cambio d'ora, / saluto nel sol d'estate / la forza dei giorni più eguali.») retto sulla ripetizione anaforica della negazione e che esplicita la reggente solo alla fine, dopo una lunga anastrofe. Troviamo la stessa struttura nell'ultimo periodo in cui un iniziale parallelismo lascia spazio alla reggente solo dopo tre versi («Ai punti estremi, alle stagioni violente, / come sotto il frantoio dei pericoli / dove ogni inquietudine si schianta, / prendo le sole decisioni buone, / la mia fuggiasca fecondità / ritrovo.»).

Questa poesia mostra come Cardarelli, per scandire la successione delle frasi e rendere coeso un testo come questo, sappia sfruttare le figure di ripetizione.

Un confronto interessante può nascere citando *Estiva*, un'altra delle liriche suggerite da Contini:

Distesa estate,
stagione dei densi climi
dei grandi mattini
dell'albe senza rumore -
5 ci si risveglia come in un acquario -
 dei giorni identici, astrali,
 stagione la meno dolente
 d'oscuramenti e di crisi,
 felicità degli spazi,
10 nessuna promessa terrena
 può dare pace al mio cuore
 quanto la certezza di sole
 che dal tuo cielo trabocca,
 stagione estrema, che cadi
15 prostrata in riposi enormi,
 dai oro ai più vasti sogni,
 stagione che porti la luce
 a distendere il tempo
 di là dai confini del giorno,
20 e sembri mettere a volte
 nell'ordine che procede
 qualche cadenza dell'indugio eterno.

Dal punto di vista sintattico, *Estiva* è un caso unico all'interno della raccolta¹⁴: si tratta di una lirica retta su un unico periodo. Anche in questo caso, un ruolo di primo piano è svolto

¹⁴ Vi sono altre due liriche costituite da un unico periodo, ma distribuito in un numero minore di versi. Si tratta di *E ora, in queste mattine* («E ora, in queste mattine / così stanche / che ho smesso di chiedere e di sperare, / e tutto il giardino è per me, / per il mio male sontuosamente, / penso agli amici che mai più rivedrò, / alle cose care che sono state, / alle amanti rifiutate, / ai miei giorni di sole...») e *Ritratto* («Esiste una bocca scolpita, / un volto d'angiolo chiaro e ambiguo, / una opulenta creatura pallida / dai denti di perla, / dal passo spedito, / esiste il suo sorriso, / aereo, dubbio, lampante, / come un indicibile evento di luce.»).

dall'anafora: come evidenzia il corsivo, *stagione* si ripete quattro volte, suggerendo un andamento quasi litanico enfattizzato dal parallelismo nei primi versi¹⁵.

Lo stile nominale sembra essere decisamente predominante, ma non si tratta di un caso isolato all'interno della raccolta, anzi. Già a proposito di *Lamento* si era segnalata la presenza di una frase nominale; ma l'esempio offerto da *Largo serale* è forse il più rilevante di questo tipo di costruzione perché è la lirica che contiene più frasi senza verbo, oltretutto a distanza molto ravvicinata: «Dolcezza e meraviglia di queste ore!» (v. 4), «I riflessi di raso / degli abitati sul lago. / Dolce fermezza di queste chiome / d'alberi sotto i miei occhi. / Alberi della montagna italiana.» (vv. 7-11). La densità piuttosto elevata di questo tipo di costruzioni (quattro su un totale di otto periodi), ben si adatta al tono lirico della composizione. Si tratta di una poesia totalmente descrittiva, un paesaggio in cui tutto è fermo e l'unica impressione di movimento è data dal rintocco degli orologi, che però non possono scalfire il riflesso immobile sull'acqua del lago. L'assenza di verbi permette, in questo modo, di rendere ancora più evocativa questa descrizione e quasi eterno questo luogo sconosciuto. Essendo, dunque, Cardarelli un poeta meditativo, poco incline al racconto (come ricorda Lonardi, «ogni narrativa (tanto più se di specie romanzesca) è tenuta ben lontana dalle liriche»¹⁶), quanto piuttosto interessato a descrivere situazioni e sensazioni, ci dobbiamo aspettare uno stile nominale, che penalizza i verbi a favore di sintagmi nominali più adatti alla descrizione.

Si veda come piccolo esempio questo brano tratto da una lettera scritta dal poeta a Sibilla Aleramo, ai tempi della loro relazione:

Nottata bianca. Contorcimenti e spasimi nelle prime ore, indi un breve intervallo di incubi, tra la veglia e il sonno, con gridi, sussulti, visioni paurose, brividi di morte. Dall'alba in poi, atonia, prostrazione, irritabilità, aridità di cuore e di cervello, sconvolgimenti intestinali, sudoriccio per tutte le parti del corpo, dolori acuti alla spina dorsale.¹⁷

In queste righe non si trova un solo verbo, eppure, grazie all'uso enfatico dell'enumerazione, si suscita nel lettore una forte impressione di movimento e dinamismo.

¹⁵ «l'Estiva cardarelliana distanza con prudenza lirica le violenze negative raggiunte e le contempla in raccogliimenti lentissimi e gradualmente di respiri melodici [...] frazionando cioè in unità decise e limitate nel giro di singoli aggettivi il sostantivo centrale che s'anima e si colora nei tratti separati dalle distanze accuratamente distinte» (Macrì 1937, 278).

¹⁶ Atti 2010, 35.

¹⁷ Lettera a Sibilla Aleramo, 5 ottobre 1910 (Atti 2010, 79).

Lo stile nominale comporta la già citata tendenza alla paratassi. Un altro esempio di quest'uso di una sintassi spezzata, basata su frasi brevi è *Il sonno della vergine*, che si riporta, stavolta, privilegiando la visione delle frasi anziché alla suddivisione metrica.

Fu varcata una sera con tua madre la soglia della tua stanza, o vergine scontrosa,
e ti vidi dormire.
Stavi lì, sul tuo letto, supina, immobile e senza respiro, finalmente domata.
Nulla d'angelico era in te che dormivi senza sogni, senz'anima, come dorme una
rosa.
E un po' del tuo colore se n'era andato.
Chiuso il volto, rappreso in un sonno lontano e gonfio d'occulto fermento,
lievitavi dormendo, come un tempo nel grembo materno.
E io vidi, fanciulla, il tuo sonno stupendo.

In questa lirica troviamo una sola frase complessa (*Nulla d'angelico era in te che dormivi senza sogni, senz'anima, come dorme una rosa*, in cui alla principale è legata una relativa e una comparativa); gli altri brevi periodi si susseguono rapidi e spezzati: le frasi vengono inanellate una dopo l'altra ma ognuna potrebbe valere per sé. Inoltre la quarta e l'ultima proposizione si aprono con la congiunzione, quasi a voler sottolineare una volta in più il fatto che a dominare in questa poesia è la paratassi. Ecco quindi confermata l'osservazione di De Matteis:

La poesia di Cardarelli è caratterizzata da una forma generale di "paratassi", specie dove è più scoperto il desiderio di colloquio, di confessione.¹⁸

Se riprendiamo poi quanto proposto da Contini, vediamo che anche *Incontro notturno* viene citata come uno dei massimi esempi di paratassi e, non a caso, si tratta di un colloquio tra il poeta e il vagabondo («Accozzati per pochi dì / su provvisori giacigli, / assieme, nudi, vi coricavate / sotto lo stesso lenzuolo, / vi scambiavate gli oggetti / più aderenti alla carne, / i vostri idiomi aprivate / forzando spalla con spalla, / ma un'intima parola non ve la dicevate.» (vv. 49-57), «E adesso ambuli terrorizzato / come il fanciullo che non sa che ha fatto. / E biascichi male la tua cicca! / E vai sbirciando per consolazione / la meretrice che porta, / sul marciapiede opposto, / la sua solitudine parallela / con meno rancore di te.» (vv. 69-73))

¹⁸ De Matteis 1971, 118.

4.4 Dislocazioni

Si può concedere un breve accenno all'ordine degli elementi della frase¹⁹ soffermandoci su una particolare struttura sintattica che, secondo Esposito, viene spesso utilizzata in poesia «in funzione espressionistica, a mimare l'andamento della conversazione volgare»²⁰: si tratta delle cosiddette “dislocazioni”. Eccone di seguito i casi riscontrati:
Dislocazione a destra:

Incontro notturno: «Lo conoscevi tu il mare / prima di percorrerlo?» (v. 16);
Passaggi: «ancora intatti li uccide / i sogni della mia indecisione.» (vv.11-12).

Dislocazione a sinistra:

Gabbiani: «La vita la sfioro / com'essi l'acqua ad acciuffare il cibo» (vv. 5-6);
Spiragli: «Piano piano i minuti vissuti, / fedelmente li ritroveremo» (vv. 7-8);
Alla deriva: «La vita io l'ho castigata vivendola.» (v. 1), *A Omar Kayyam*: «Ma la tua dolce infanzia di filosofo / questa è un gran dono» (vv. 11-12).

In due dei tre casi di dislocazione a sinistra l'elemento spostato è «la vita». Delle due, è più interessante *Alla deriva* perché riunisce gran parte degli elementi citati finora: se non avesse sfruttato la dislocazione, ci troveremmo di fronte a un altro caso di *incipit* con pronome *io* (“*Io ho castigato la vita vivendola*”, probabilmente la dislocazione si è resa necessaria per evitare una figura etimologica piuttosto ridondante) che avrebbe poi richiamato apertamente il finale («*Io annego nel tempo*»). Eccoci quindi di fronte ad una di quelle poesie esplicitamente autobiografiche, con l'accento posto sull'individualità dell'autore e con una sintassi spezzata, con periodi che si snodano al massimo su quattro versi e che si apre e si chiude con un verso frase molto incisivo.

La vita io l'ho castigata vivendola.
Fin dove il cuore mi resse
arditamente mi spinsi.
Ora la mia giornata non è più
5 che uno sterile avvicinarsi

¹⁹ Per quanto riguarda anastrofi e iperbati, si segnalano i casi più interessanti: *Carattere* (vv. 9-12): «Poi per le strade uscendo nel crepuscolo / lo incalza il disperato desiderio / di rincorrer quell'ora che gli sfugge. / Sempre avrò amore al mondo e brevi gioie», (vv. 21-22): «E nelle pene estreme aridi ho gli occhi. / Mi chiude nello sdegno un dio la bocca»; *Ajace* (vv. 10-13): «E a te non fu dato / compiere imprese stupende e gratuite, / atterrar Marte od Ettore, / o d'Afrodite il mignolo ferire»; *Febbraio* (vv. 6-7): «Dalla bora di febbraio / requie non aspettare»; *Settembre a Venezia* (vv. 1-4): «Già di settembre imbrunano / a Venezia i crepuscoli precoci / e di gramaglie vestono le pietre. / Dardeggia il sole l'ultimo suo raggio»; *Nostalgia* (vv. 8-10): «È il giaciglio gentile / della Pulzella / poco discosto»; *Arpeggi* (v. 12): «Vaga e triste è degli uomini la sorte».

²⁰ Esposito 1992, 23.

di rovinose abitudini
e vorrei evadere dal nero cerchio.
Quando all'alba mi riduco,
un estro mi piglia, una smania
10 di non dormire.
E sogno partenze assurde,
liberazioni impossibili.
Oimè. Tutto il mio chiuso
e cocente rimorso
15 altro sfogo non ha
fuor che il sonno, se viene.
Invano, invano lotto
per possedere i giorni
che mi travolgono rumorosi.
20 Io annego nel tempo.

Capitolo 5: CONTRIBUTI PER UNO STUDIO DELLA VARIANTISTICA CARDARELLIANA

Non posso, come capite, dare spiegazioni o citare esempi autorevoli per giustificare l'uso di un «del» in luogo di «dal» e altre cose del genere. Sono stato dunque costretto a pregare il revisore di attenersi al testo, di non aggiungere nulla di proprio. [...] Le sole correzioni valide sono quelle che ho fatto io. In tutto il resto la ristampa deve essere una copia fedele della prima edizione, anche nel caso che qualche minimo particolare linguistico possa parere oscuro o censurabile. L'autore non ne risponde. [...] Confido tuttavia di essermi spiegato abbastanza per evitare il pericolo, deprecabilissimo, che una soverchia attenzione grammaticale del revisore possa dar luogo a qualche disastro. Molte di queste poesie sono ormai antiche e quasi intangibili. Basta equivocare sul significato di un «che» per togliere ogni senso a una lunga serie di versi [...]

PS: Le ansie di uno scrittore, nell'atto di licenziare un volume, specie di poesie, sono facilmente immaginabili. Mi voglia scusare se le chiedo un cenno di rassicurazione in merito a quanto le ho detto.

Roma, 29 settembre 1942 ¹

Nel novembre del 1942 vede la luce la seconda edizione mondadoriana di *Poesie*, in cui non vengono aggiunte liriche nuove rispetto alla prima edizione dell'aprile dello stesso anno, ma, come registra Martignoni, vi sono «ritocchi nella forma, attenti e insieme misuratissimi»².

Non è facile trovare all'interno dei testi cardarelliani momenti di così aperta sincerità, pagine in cui il poeta si mostra nelle sue debolezze, senza frapporre il filtro del personaggio poetico. In questa lettera (raccolta all'interno di *Lettere non spedite*, un originale bacino da cui attingere preziose informazioni su un Cardarelli più intimo e umano³), è rivelata tutta l'ansia e l'apprensione di un artista che sta vedendo nascere la sua opera ma è costretto ad affidarla in mani estranee per l'ultima revisione prima delle stampe e teme che qualcuno possa non capire le sue scelte e modificarle arbitrariamente.

Non posso, come capite, dare spiegazioni o citare esempi autorevoli per giustificare l'uso di un «del» in luogo di «dal» e altre cose del genere.

¹ Cardarelli 1981, 890.

² Martignoni cita in apparato anche un'altra interessante lettera dell'agosto di quello stesso anno che permette di avere un quadro ancor più preciso delle assillanti preoccupazioni del poeta: «Ho ricevuto le bozze piene di errori, versi posposti, saltati, etc. [...] mi auguro [...] che, ad ogni modo, possa tornare a Milano in tempo per dare un ultimo sguardo a questa ristampa ed evitare che esca più fitta di refusi che di varianti» (Cardarelli 1981, 1015).

³ «l'ultimo Cardarelli - a partire, diciamo, dal dopoguerra - batte più decisamente la strada dell'autobiografia, fino alla disincantata sincerità delle *Lettere non spedite*» (Coletti 1978, 94).

Questa frase può essere considerata il punto di partenza dell'analisi svolta in questo capitolo: ovviamente non cercheremo di capire *cosa* lo abbia spinto a preferire un *dal* anziché un *del*, visto che, come lui stesso afferma, spesso non c'è una spiegazione dietro scelte come queste; cercheremo, però, di tracciare un quadro quanto più completo dei percorsi fatti dai suoi testi, per trovare delle eventuali costanti. Dopo un breve accenno a queste varianti minime, il focus dell'analisi si concentrerà sulle varianti lessicali, riflettendo sull'impatto che spesso hanno sul significato dell'intera poesia⁴.

Utile spunto di riflessione è quanto scritto da Segre a proposito del ruolo dello studio variantistico all'interno dell'analisi di un'opera: «i mutamenti hanno di rado lo scopo di migliorare localmente il testo, mentre più spesso costituiscono mosse di una strategia complessiva, che interessa i rapporti strutturali tra i suoi elementi connessi [...] ci permettono, scoprendo lo scrittore al lavoro, di sapere a quali effetti mirava, dove poneva l'accento, quali ideali stilistici cercava di realizzare»⁵.

Sebbene anche nei capitoli precedenti è stato dedicato molto spazio all'analisi delle varianti, ora si cercherà di ampliare lo sguardo, tentando di scoprire se tutte le varianti lessicali muovono verso una direzione precisa. L'impressione che emerge da una rapida scorsa delle varianti è che il poeta sia deciso a eliminare i termini da lui ritenuti "alti" con altri sempre più vicini al quotidiano, ma solo da uno spoglio complessivo si può valutare se questa idea sia veritiera o meno, se siano quindi cambiamenti frutto di una precisa scelta stilistica o se si tratti solo di scelte locali. Mortara Garavelli mette in guardia da un giudizio troppo affrettato sul lessico di *Poesie*: il tono medio, prosastico, spesso è soltanto frutto di una valutazione superficiale. Il linguaggio del poeta è infatti «prevedibile e al tempo stesso inquietante, trasparente e sospetto, dissimulante non di rado al lettore ingenuo – ma a questi soltanto – l'inganno della *lectio facillior*»⁶.

Un attento spoglio variantistico potrà quindi offrire nuovi spunti di riflessione e nuove prospettive riguardo la presunta prosasticità di *Poesie*.

Una premessa metodologica è necessaria: se l'obiettivo dell'analisi è cogliere le tendenze di cambiamento lessicale, si potranno verificare solo attraverso il confronto di piccole

⁴ I casi in cui le varianti coinvolgono intere porzioni delle liriche oppure hanno un impatto rilevante sulla metrica del componimento sono già stati oggetto di analisi in altri capitoli di questa tesi.

⁵ Segre 1985, 80.

⁶ Atti 2010, 18.

porzioni di testo. È necessario perciò basarsi sulle varianti minime che si riscontrano tra le diverse redazioni, in modo da poter fare un confronto puntuale e limitato tra singoli versi o termini. Si segnala perciò che i casi in cui le poesie subiscono cambiamenti così radicali da non potersi stabilire nessuna corrispondenza tra i versi di una o di un'altra versione non sono stati oggetto di analisi⁷.

5.1 Varianti formali

Prima di soffermarsi sulle varianti lessicali, che richiedono una maggiore riflessione e approfondimento, dedichiamo una breve parentesi alle varianti formali che coinvolgono dettagli minimi all'interno del testo o delle singole parole. Poco più che una curiosità è sapere che Cardarelli ha modificato in tre casi la forma *tra* a favore di *fra*⁸, allineandosi così ancora di più alla tendenza generale di *Poesie* che vede una presenza molto maggioritaria della seconda forma (26 a 5): si tratta di una di quelle questioni che lui stesso affermava di non poter giustificare. Pur trattandosi di un semplice aspetto formale, può essere più stimolante approfondire un'altra variante, che mostra come Cardarelli abbia seguito, per lo meno in questo caso, una precisa tendenza. *Adolescente*, *Incontro notturno* e *Sera di Gavinana* sono state alcune tra le prime liriche pubblicate dal poeta nella famosa edizione straordinaria di «Lirica» del Natale 1913. Questo nucleo iniziale della futura raccolta *Poesie* subisce negli anni numerosi rimaneggiamenti, molti radicali, ma in questa sede ci soffermeremo su un dettaglio che caratterizza le tre liriche. Si tratta della forma unverbata di preposizione *con* + articolo determinativo: *colla* / *collo* / *colle* che in *Adolescente* riscontriamo tre volte, mentre in *Incontro notturno* e *Sera di Gavinana*

⁷ Si tratta, in particolare, di *Ritorno al mio paese* (tra le due guerre), *Primavera cittadina*, *Scherzo* e *Sera di Gavinana* (quest'ultima limitatamente alla versione pubblicata su «Lirica», 1913).

⁸ Per praticità, si riportano esclusivamente le versioni definitive. *Incontro notturno* (v. 5): «fra le tue labbra»; *Tristezza* (v. 1) «Fra tanto daffare che c' illude», (v. 5): «fra due montagne lontane». In questi casi la scelta è stata molto probabilmente dovuta a questioni di carattere fonico, per evitare la ripetizione a breve distanza di suoni occlusivi (-t-, -d-, -p-). In quest'altro caso, invece, non sembrerebbero esserci motivazioni di questo tipo, perciò l'autore, probabilmente, si sarà semplicemente allineato alla tendenza generale: *Tristezza* (v. 3): «Gettare fra opera e opera». Da ultimo, si segnala un caso in cui si assiste al processo inverso, pur comportando una vicinanza di occlusive che inizialmente non c'erano: *Ultima speme* (v. 6): «E tra poco di noi non rimarrà».

una sola⁹. Questa insolita forma rimane, nonostante fosse limitata alle tre poesie, fino alla edizione mondadoriana di *Poesie* del novembre 1942: solo in quel momento viene allineata alle più consuete forme analitiche presenti in tutte le altre liriche¹⁰. Pur trattandosi di una piccolezza, questo esempio ci mostra in che modo quell'edizione abbia segnato una svolta nella storia del canzoniere cardarelliano, che viene completamente revisionato raggiungendo «la forma pressoché definitiva»¹¹.

5.2 Varianti lessicali

Stefano Giovanardi, nel suo intervento nel corso delle *Giornate di studio su Vincenzo Cardarelli*, ordina il lessico cardarelliano secondo tre tipologie:

Il lessico delle poesie di C. appare [...] costituito prevalentemente da tre componenti fondamentali. Un'asse, che è poi quello predominante in assoluto, la cui ascendenza potrebbe essere definita di prosa dotta, visto che a dargli corpo concorrono termini largamente concettualizzanti come sostantivi astratti, aggettivi specifici, verbi che definiscono situazioni e avverbi che definiscono modalità. Un secondo asse formato da locuzioni e vocaboli direttamente estratti dalla tradizione bassa del linguaggio parlato, e un terzo asse che si origina, invece, dal repertorio alto della lirica italiana, arrivando a inglobare dichiarati arcaismi e esplicite citazioni.¹²

Per osservare le tendenze in ambito lessicale è necessario tenere presente questa osservazione, anche per poter riconoscere se la tendenza correttoria è volta a elevare il dettato poetico o a sfrondare quegli stilemi percepiti come troppo aulici o tradizionali.

Verso la prosa...

Non è certo facile decretare se una variante ha l'effetto di rendere più prosastico o più letterario un testo, però il caso di *Liguria* sembra essere particolarmente evidente: «per

⁹ *Adolescente*: «colla tua grazia» (v. 9), «colla chioma sciolta» (v. 12), «colla sottile coscienza» (v. 41); *Incontro notturno*: «Colle tue scarpe di tela bianche» (v. 2); *Sera di Gavinana*: «Collo scender che fan le nubi a valle» (v. 3).

¹⁰ Allineandosi a quanto osservato da Migliorini: «le forme composte di *per* sono pressoché morte e quelle di *con* molto indebolite» (Migliorini 1990, 35).

¹¹ Cardarelli 1981, 1015.

¹² Atti 2010, 28.

quelle fonde valli» (v. 7) è sicuramente più diretto e comprensibile che «per quelle valli di Purgatorio»¹³, in cui il riferimento non è immediato al lettore. Certo, se fossero state valli infernali avremmo potuto figurarci chiaramente nella nostra mente un'immagine ben definita; in questo modo, invece, l'allusione, per quanto più letteraria, era poco chiara, e infatti viene eliminata.

Il caso di *Adolescente* può essere interessante perché con la sostituzione di un solo verbo si indebolisce la metafora su cui si reggeva parte della poesia, perdendo così la forza espressiva. «Pure qualcuno *ti si bevèrà*, / bocca di sorgiva. / Qualcuno che non lo saprà, / un pescatore di spugne, / avrà questa perla rara»: così si leggeva sulla prima versione di «Lirica», corretta poi in «Pure qualcuno *ti disfiorerà* / bocca di sorgiva». Il verbo *disfioreare* è certamente più concreto e adatto a rappresentare la perdita della verginità dalla fanciulla, ma non si lega in nessun modo alla metafora che segue nel verso successivo, mentre prima veniva mantenuto il nesso fanciulla-acqua, ripreso subito dopo anche dalla figura del «pescatore di spugne».

C'è un'altra poesia in cui l'autore sembra deciso ad appianare il discorso, sfrondando derive troppo letterarie: si tratta di *Incontro notturno*. La prostituta che compare alla fine del componimento era stata inizialmente definita «triste arlecchina», ma diventerà ben presto «meretrice»¹⁴. L'iniziale espressione un po' barocca, che voleva probabilmente evocare l'aspetto appariscente della donna, non aveva però lo stesso impatto del termine scelto dopo e neanche lo stesso crudo realismo: trattandosi di una poesia rivolta a un vagabondo, dove vengono descritte «fumose osterie» e «comitive in ronda / a godere la gioia delle strade», questa scelta appare molto più appropriata.

...e verso la poesia

Per poter comprendere in che modo Cardarelli, modificando anche solo una parola, riesca a elevare il dettato e l'esito complessivo di una lirica, è sufficiente leggere *Ultima speme*.

La nostra misera gloria
è una pingue colonia
per il vorace appetito

¹³ «Fronte», ottobre 1931.

¹⁴ «Lirica», 1913 > *Prologhi*.

- dei nostri nemici.
 5 I vermi già ci divoran da vivi.
 E tra poco di noi non rimarrà
 che il lor rifiuto,
 l'ultima, imponderabile materia
 che in aria e in luce si tramuterà.
 10 O sublime residuo!
 Intangibile essenza!
 Tu sola, arida polvere,
 non patirai l'oltraggio dei viventi.
 In te forse, in quel *soffio*
 15 di cenere superstite,
 è la prova dell'anima,
 il segno indistruttibile
 dell'immortalità.

Si tratta di una lirica di argomento piuttosto insolito: sebbene Cardarelli fosse quasi ossessionato dal tema della morte e vi abbia dedicato altre poesie (*Sopra una tomba*, *Non basta morire*, *Alla morte*), questa è l'unica che utilizza termini e immagini così crude ed esplicite¹⁵. L'unica cosa che resta di noi è il rifiuto di ciò che i vermi hanno divorato: la nostra polvere, la «prova dell'anima». Nella versione della «Gazzetta del popolo» del 25 luglio 1934 l'aveva definita, al verso 14, «mucchio», dando così evidenza all'aspetto materico e quasi disgustoso (pensiamo a cosa evoca nei nostri pensieri l'immagine di un «mucchio di polvere») di un elemento che invece, pochi versi prima, si sarebbe tramutato «in aria e in luce»: «soffio» si rivela quindi un termine più preciso e più riuscito dal punto di vista della coesione interna del testo.

Ultima speme non è l'unica lirica in cui il poeta seleziona, attraverso progressive modifiche, termini sempre più adatti a rappresentare le sue immagini. Se esaminiamo *Ajace*, la già analizzata lirica in cui il poeta tratteggia le sfortune dell'eroe greco, ai versi 7-8 della prima versione pubblicata su «Gazzetta del popolo» del 5 aprile 1933 troviamo: «Non avevi una madre / da interessar l'Olimpo al tuo destino». Leggendo *Poesie* incontriamo, invece, il verbo «impietosir». Si tratta solo di una sfumatura di significato: in entrambi i casi la madre avrebbe dovuto parlare del figlio agli dei in modo che, ricordandosi di lui, lo proteggessero nel furore della battaglia, ma nel secondo caso è reso più esplicito il fatto che avrebbe dovuto attivamente muoverli a pietà. Siccome il verso si

¹⁵ Una descrizione altrettanto lugubre si può trovare solo in *Elegia Etrusca*, un testo de *Il sole a picco*: «Fosse millenarie, dove par di sentire un lezzo di putrefazioni antiche e di terre marcite, buche, avvallamenti e tumuli innaturali, mostrano quel che lì sotto cova e come la mano del tempo l'abbia rifatta e lavorata [...] come carne. [...] La secca e bruciante estate la spacca: allora le tarantole vi fanno il nido. La tramontana la denuda e la scopre sepolcrale» (Cardarelli 1981, 391).

apre con una negazione, sappiamo che nessuno è davvero andato sull'Olimpo a intercedere per lui, ma mentre nella prima versione a mancare era l'interesse degli dei nei suoi confronti, adesso è la pietà: questa mancanza lo rende, ai nostri occhi, ancora più solo.

Questi aggiustamenti lessicali molto spesso hanno effetti sul ritmo del verso e sulla metrica dell'interno componimento. Si prenda da esempio *Genitori*: la poesia è costituita da 7 endecasillabi, 5 settenari e un ottonario, al verso 10. Nella prima versione, pubblicata su «L'Italia letteraria» del 28 giugno 1931 avremmo però trovato un endecasillabo che recitava «*Ma, d'altra parte*, ebbi un padre severo», mentre oggi leggiamo «*Ora*, ebbi un padre severo». L'endecasillabo, dal ritmo incerto, si reggeva su una sorta di zeppa iniziale che non aggiungeva nulla al senso complessivo del testo e serviva, più che altro, ad allineare il verso al ritmo dattilico dell'endecasillabo che lo precedeva («soleva in braccio portarmi con gloria»): la sua sostituzione con *ora*, quindi, non altera il significato della frase, ma introduce un verso ottonario che sembra isolato rispetto agli altri versi presenti nella lirica. È vero che Cardarelli non sentiva così stringenti le regole della metrica, e poteva far convivere versi parisillabi e non senza grossi scrupoli, ma questo caso sembra particolarmente insolito.

5.3 Cardarelli: tra il toscano e l'italiano letterario

Prima di procedere oltre nell'analisi delle principali linee di cambiamento all'interno di *Poesie*, è necessario evidenziare l'amore, o meglio, la vera e propria venerazione che Cardarelli nutriva per la Toscana, terra tanto vicina alla sua eppure tanto diversa. Durante il suo primo viaggio in Toscana conobbe

per la prima volta la poesia e l'arte dei grandi toscani [...] Pigliavano corpo e rivivevano, per così dire in natura, le fantasie umanistiche di Poliziano, le favole di Boccaccio [...], allo stesso modo che riconoscevo, guardando le masse dei cipressi in certi giorni piovviginosi, col sole che giocava a nascondino, i toni di Leonardo.¹⁶

¹⁶ Cardarelli 1981, 297.

Il fascino per la capacità espressiva dei toscani emerge anche in *Soggiorno in Toscana*, dove descrive con affetto e dovizia di particolari il suo padrone di casa:

Imparai dal Sor Ettore a conoscere il carattere toscano, e quel modo di parlare lento, energico e proprio. [...] S'impuntava spesso discorrendo, per cercare la parola meglio espressiva¹⁷ [...] e quando la parola non lo soccorreva la creava di sana pianta, oppure cadeva in qualche improprietà maccheronica e saporitissima.

In conclusione di questo piacevole racconto osserva:

Certo è che ci sono, nell'esistenza di un uomo, stagioni decisive, formative, durante le quali anche le più futili avventure acquistano un'importanza degna di rilievo, lasciano tracce che non si cancellano. Quella fu per me una di quelle stagioni. Che cosa sia l'arte, che cosa sia la natura, per quel tanto che ne so, credo di averlo appreso lassù.¹⁸

Questa panoramica aperta sul fecondo rapporto tra il poeta e la Toscana si è resa necessaria dopo aver notato l'oscillazione tra forme dittongate e monottongate, che spesso coesistono all'interno di *Poesie* senza vi siano linee di tendenza precise. Un caso particolarmente interessante è rappresentato dalla coppia *figliolo* / *figliuolo* che, a livello linguistico, rientra in quel fenomeno di riduzione del dittongo dopo palatale attivo a partire dal fiorentino argenteo. Cardarelli, che toscano non era, si inserisce in questa complessa dinamica in modo piuttosto incerto. Infatti in *Maternità*¹⁹ osserviamo il passaggio *figliolo* > *figliuolo*, mentre in *Passaggi*²⁰ l'opposto: *figliuolo* > *figliolo*. Può sorprendere che al poeta sia sfuggito un fatto tanto evidente (tanto più che queste sono le uniche due occorrenze del termine), però se consideriamo che la variante definitiva si attesta in *Passaggi* a partire dal 1934, mentre in *Maternità* a partire dal 1950 e, soprattutto, che quest'ultima viene inserita all'interno di *Poesie* solo nell'ultima versione pubblicata poco prima della morte (nel 1958), possiamo comprendere che sia mancata una revisione attenta su queste forme da parte di un poeta ormai stanco e malato.

Sembra esserci l'influsso del toscano anche nella forma «maraviglia»²¹ che compare nella seconda versione di *Largo serale*, pubblicata in *Viaggi nel tempo* (1920)

¹⁷ A questo proposito, De Matteis, commentando alcune varianti tra le diverse stesure di *Natura*, scrive: «le varianti *frutto-pomo* e *istantanea-improvvisa* ci dicono l'esigenza cardarelliana della precisione linguistica, in un senso tutto fiorentino di evidenza e chiarezza espressiva» (De Matteis 1971, 120).

¹⁸ Cardarelli 1981, 447-449.

¹⁹ V. 15, «Il Giornale della Sera», 4 novembre 1947 e *Poesie*, 1949.

²⁰ V. 7, «La Grande Illustrazione», febbraio-marzo 1915, *Prologhi* e *Prologhi*, *Viaggi*, *Favole*.

²¹ «Dolcezza e meraviglia di queste ore!», v. 4.

dopo essere apparsa una prima volta su «La Voce» nel 1916. Si tratta di una lirica che rimane a lungo tempo trascurata: vedrà di nuovo la stampa solo con *Poesie nuove* del 1946, la già citata raccolta che riunisce poche liriche escluse da *Poesie* (1942). Quando, a distanza perciò di molti anni, Cardarelli riprende questa poesia preferisce riportarla alla sua versione iniziale, rinunciando a un termine che, per quanto risuonasse come tipicamente toscano, costituiva un *hapax* e viene perciò prontamente eliminato.

Allo stesso modo, lo vediamo ancora legato a forme monotongate proprie della tradizione letteraria. Ad esempio, le forme *foco* / *fuoco* convivono nel canzoniere in un rapporto di uno a tre: *Incontro notturno* ci mostra come il poeta avesse inizialmente scelto la forma monotongata («passaggi alieni della salamandra nel foco»²²) ma l'abbia poi sostituita, già a partire da *Prologhi*, con *fuoco*²³. Inverso è il caso di *Stelle cadenti*, dove la forma *nova*, utilizzata nella prima versione pubblicata su rivista, viene sostituita con la corrispondente dittongata nella prima edizione a stampa per poi essere ripristinata definitivamente²⁴, pur essendo un *hapax*²⁵. Si tratta di una di quei forme che Castellani, riferendosi all'uso di *core* in Carducci poeta, definisce «suppellettile linguistica»²⁶. Lo stesso dicasi di *Largo serale*, in cui il «percuotendosi» (v. 14) pubblicato su «La Voce» del 31 agosto 1916, diviene subito dopo, già in *Viaggi nel tempo*, «percotendosi».

Queste non rare indecisioni tra i due varianti adiafore di una medesima forma ci mostrano un autore che non ha compiuto una scelta definitiva. Se è vero che non può «dare spiegazioni o citare esempi autorevoli», in questo caso sarebbe interessante sapere se c'è qualcosa dietro queste scelte o se Cardarelli si lasci trasportare dall'estro. Tanto più che essendo un poeta non molto fecondo (la raccolta di tutte le liriche di un'intera carriera è costituita da ottanta poesie), dobbiamo immaginare che ogni dettaglio dei suoi componimenti sia stato il frutto di lunghe meditazioni e ogni scelta sia stata ben considerata. È difficile immaginare che non si sia accorto di queste oscillazioni: potrebbe dunque averle volutamente tralasciate.

²² «Lirica» 1913, v. 66.

²³ L'unica occorrenza di *foco* si riscontra all'interno di *Illusa gioventù*, la cui prima pubblicazione è molto successiva (28 settembre 1932 su «Gazzetta del Popolo»).

²⁴ «Gazzetta Del popolo» (11 febbraio 1936) > *Poesie* 1936 > *Poesie* 1942 e segg.: «come la luna nova» (v. 5)

²⁵ Le occorrenze di *nuov-* sono 7.

²⁶ Castellani 200, 461.

Possono forse venire in aiuto per chiarire il complesso quadro della lingua di Cardarelli alcune prose in cui l'autore riflette sulla storia della lingua. Ad esempio, è interessante osservare come per il Purismo non abbia parole di grossa critica:

Si può dire male del purismo fin che si vuole ma è evidente che senza questa microscopica e pedantesca revisione della lingua che imprigionò lo spirito italiano in biblioteca e lo ricondusse di parecchi secoli indietro proprio nel momento in cui stava per uscire ai venti tempestosi della poesia romantica europea, non avremmo avuto Manzoni e Leopardi, con tutta la fresca fioritura lirica che ne segue.²⁷

Oppure può essere utile ricordare un lungo passo in cui Cardarelli descrive in modo allegorico l'incontro tra la lingua italiana e Manzoni. Tra i due sembra nascere un rapporto basato più sulla razionalità che sulla passione, ma proprio per questo era da considerarsi ben più utile di tanti altri «incontri pateticissimi»²⁸ avuti dalla Lingua con scrittori che, per la tanta passione, avevano finito per strapazzarla. Manzoni era infatti un autore per il quale Cardarelli nutriva una profonda stima e i cui insegnamenti non sembrano essere stati dimenticati.

Un gran Genio, è innegabile. Però era venuto alla Lingua con propositi assai strani. Basterà dire che intendeva ottenere da lei piena confessione dei suoi peccati, convertirla al bene, correggerla tutta, da cima a fondo, indole e costumi, e quasi quasi ribattezzarla. Giacché era un Genio educativo e riformatore, non somigliava a nessuno che la nostra lingua aveva conosciuti nella sua lunga vita [...] Mirava ad abbassarne il tono glorioso e a strapparle di dosso quella veste splendidamente profana. Non ne rimproverava soltanto gli eccessi, ma persino l'alto concetto che l'illustre donna aveva sempre avuto di sé [...] la desiderava spoglia d'ogni fronzolo, modesta, semplicità, casalinga e serva dell'utile. [...] La venerabile Lingua trasalì, ma non si scompose. In un modo simile non s'era vista trattare da nessuno. [...] Avrebbe potuto rifiutarglisi, a quel Genio difficile e singolare. Non volle. Era sempre un Genio. Perciò rimase con lui alquanto, ma senza illusione e, se così possiamo esprimerci, freddamente.²⁹

5.4 Ordine delle parole

Vi sono alcuni casi in cui a subire alterazioni è soltanto l'ordine dei vocaboli e *Alba* ne è il caso più interessante. Al verso 4 «la mia insonnia» diventa «l'insonnia mia» e, al verso

²⁷ Cardarelli 1981, 924.

²⁸ Cardarelli 1981, 368.

²⁹ Cardarelli 1981, 368-369.

24, osserviamo lo stesso passaggio: il «mare d'incerta luce» si trasforma in un «mare di luce incerta». In entrambi i casi l'aggettivo, che inizialmente precedeva il sostantivo, viene posposto, per quanto il risultato ottenuto sia opposto: nel primo caso si passa da un ordine normale ad uno marcato, mentre nel secondo da un ordine letterario si torna ad uno neutro. Se osserviamo le altre coppie di aggettivi e sostantivi all'interno della poesia troviamo:

- | | |
|-------|---------------------------------------|
| 2 | la mia morte affannosa |
| 4 | <i>l'insonnia mia</i> |
| 5-6 | rombante fiume / rapinoso, infernale, |
| 13 | freddo viso |
| 15-16 | mia nera / compagna |
| 20 | onda tenebrosa |
| 23 | dolce alba |
| 24 | <i>luce incerta</i> |

Se quindi leggessimo la primissima versione di questa lirica³⁰, troveremmo che (esclusi i casi in cui il sostantivo è frapposto tra due aggettivi e fatto salvo per «onda tenebrosa») tutti i versi l'aggettivo qualificativo precedeva il sostantivo. Probabilmente Cardarelli ha preferito movimentare questa lirica alternando i rapporti d'ordine tra sostantivo e aggettivo, anche se si è trattato di un processo graduale: mentre il verso 24 è stato modificato a partire dall'edizione 1936 di *Poesie*, il verso 4 ha aspettato fino alla già citata seconda edizione mondadoriana del 1942.

Si riportano, inoltre, gli altri casi in cui viene modificato l'ordine dei costituenti della frase, distinguendo tra quelli in cui viene promosso un ordine marcato e quelli in cui se ne privilegia uno normale. Verrà riportata prima la versione definitiva, seguita dalla variante poi sostituita, evidenziata anche con l'uso del corsivo.

Calendario (v. 18): «nel caos ci precipita», «*ci precipita nel caos*» (in «Gazzetta del popolo», 10 ottobre 1934 e *Poesie*, 1936); *Viaggio* (v. 1): «Come il partente invidia chi rimane!», «*Come invidia il partente chi rimane!*» (in «Tempo», 23 maggio 1940); *Diario* (vv. 22-23): «agli affanni dell'uomo / la nemica stagione si congiunge», «*la nemica stagione / agli affanni dell'uomo si congiunge*» (in «Gazzetta del popolo», 16 ottobre 1935 e *Poesie*, 1936);

Ultima speme (v. 5): «I vermi già ci divorano da vivi», «*Già i vermi ci divorano da vivi*» (in «Gazzetta del popolo», 25 luglio 1934 e *Poesie*, 1936); *Il sonno della*

³⁰ «L'Italiano», 30 settembre 1927.

vergine (vv. 9-10): «senza sogni, senz'anima, / come dorme una rosa», «*Dormivi come una rosa, / senza sogni, senz'anima*» (in «Italia Letteraria», 30 agosto 1931)

Ovviamente, non sono sufficienti dati per poter affermare che vi sia una precisa linea di tendenza perché sono stati riscontrati tre casi in cui viene messo a testo un ordine più letterario e due in cui ha la meglio un ordine più prosastico, anche se la tentazione potrebbe essere quella di interpretare questa maggioranza risicata come un'ulteriore, piccola, prova della volontà del poeta di innalzare il tono delle sue liriche.

L'impressione iniziale di un poeta che, negli anni, preferisce alleggerire sempre più il discorso poetico attraverso l'uso di termini sempre più vicini all'ambito della quotidianità sembra essersi in parte ridimensionata. Un'ulteriore prova contraria viene dai casi qui raggruppati in cui un'iniziale espressione spesso ridondante o, in ogni caso, troppo prosastica viene eliminata a favore di un'altra, più sintetica ma con una ben maggiore efficacia espressiva. Il risultato porta così a un imprevisto innalzamento del tono generale del dettato poetico³¹.

Si osservi per primo un caso esemplare. Il lettore che nel 1927, sfogliando «L'Italiano», avesse incontrato *Autunno veneziano* si sarebbe trovato di fronte a questa poesia:

- | | |
|----|---|
| 1 | L'alito freddo e umido m'assale
di Venezia autunnale.
Adesso che l'estate,
sudaticcia e sciroccosa, |
| 5 | <i>di punto in bianco</i> se n'è andata,
una rigida luna settembrina
risplende, piena di funesti presagi,
sulla città d' <i>acque</i> e di pietre
che rivela il suo volto di medusa |
| 10 | contagiosa e malefica. |

Il tono generale di questo incipit è piuttosto alto, sono presenti numerose dittologie, assonanze e consonanze sono disseminate lungo i versi a rendere coeso il testo, per non parlare della rima baciata in apertura che, sebbene criticata da Contini, è quasi un *unicum* all'interno di *Poesie*³². Quel «di punto in bianco» sembra però stridere nel contesto

³¹ Forse l'unico caso in controtendenza è l'incipit di *Amore* che su «L'Italia letteraria» del 18 agosto 1931 e *Il Sole a picco* recitava: «Come chi gioia e angoscia provi *a un tempo*» ed è stato poi sostituito con «Come chi gioia e angoscia provi *insieme*», perdendo, con l'uso di questo avverbio piuttosto comune, parte della sua suggestione poetica.

³² Escludendo, per ovvie ragioni, *Santi del mio paese*, una rima baciata si trova solo nell'incipit di *Alba*: «Solo in te, alba, riposa / la mia morte affannosa».

generale della lirica, trattandosi di un costrutto proprio del linguaggio quotidiano, quasi un modo di dire. Viene infatti sostituito fin dalla sua seconda apparizione su rivista, nel 1931, da una ben più elegante espressione: «Adesso che l'estate, / sudaticcia e sciroccosa, / *d'incanto* se n'è andata».

Nella versione di *Liguria* pubblicata per la prima volta su «Fronte» nel 1931, il verso 8 inciampava in una formula piuttosto incerta «fonde valli / da cui il mare si vede e non si vede», ma a partire da *Giorni in piena* trova una nuova eleganza grazie alla sostituzione: «che si celano al mare». Come si osserva in questi due casi, il significato non viene mai alterato: anche in *Idillio* la «fatica appena smessa» si trasforma nell'«interrotta fatica»³³. Il caso più raffinato, però, lo abbiamo già trovato analizzando le dittologie presenti in *Passato*: un'espressione piuttosto ridondante come *in men che non si dica*³⁴ viene sostituita da una ben più poetica ed elegante dittologia: «Precipitoso e lieve / il tempo ci raggiunse» (v. 16).

Questi esempi permettono al lettore di comprendere più a fondo in che modo Cardarelli abbia realizzato, negli anni, quanto riscontrato da De Matteis:

Attraverso l'elaborazione dello stile e la precisione del linguaggio, il poeta elimina taluni toni prosastici, di accentuata discorsività [...] e si avvicina finalmente, nella stesura definitiva, ad una strutturazione sintattica più concisa, quasi prossima all'essenzialità e all'immediatezza del frammento lirico.³⁵

³³ «Gazzetta del popolo» 18 gennaio 1933, *Giorni in piena*, *Poesie* (1936 e 1942). In questo caso la variante definitiva si impone piuttosto tardi, nella seconda edizione di *Poesie* del 1942, quella, appunto, in cui il poeta introduce numerose piccole varianti.

³⁴ «Il Selvaggio», 31 agosto 1931.

³⁵ De Matteis 1971, 120.

Capitolo 6: DUE POESIE IN METRICA TRADIZIONALE

All'interno di *Poesie*, si nasconde una lirica che può lasciare decisamente spiazzato il lettore che la incontra per la prima volta. Per quanto dal punto di vista tematico si inserisca nel fecondo filone delle liriche dedicate al paese natale, dal punto di vista metrico è decisamente unica. Si cita integralmente il testo, riflettendo sulle caratteristiche stilistiche e metriche, nel tentativo di evidenziare, in questo modo, un autore diverso e lontano dalla metrica libera finora rilevata.

	Ce ne sono di chiese e di chiesuole,	3610
	al mio paese, quante se ne vuole!	4610
	E santi che dai loro tabernacoli	2610"
	son sempre fuori a compiere miracoli.	4610"
5	Santi alla buona, santi famigliari,	14610
	non stanno inoperosi sugli altari.	2610
	E chi ha cara la subbia, chi la pialla,	36810
	chi guarda il focolare, chi la stalla,	26810
	chi col maltempo, di prima mattina,	14710
10	comanda ai venti, alla pioggia, alla brina,	24710
	chi, fra cotanti e così vari stati,	14810
	ha cura dei mariti disgraziati.	2610
	Io non so se di me qualcuno ha cura,	36810
	che nacqui all'ombra delle antiche mura.	24810
15	Vien San Martino che piove e c'è il sole,	14710
	vedi le vecchie che fanno all'amore.	14710
	Rustico è San Martin, prospero, antico,	146710
	e dell'invidia natural nemico.	4810
	Caccia il malocchio di dosso al bambino,	14710
20	dà salute e abbondanza San Martino.	3610
	Sol che lo nomini porta fortuna	14710
	e fa che abbiamo sempre buona luna.	246810
	Volgasi a lui, chi vuol vita beata,	14710
	in ogni ora della sua giornata.	24810
25	Vien Sant'Antonio, ammazzano il maiale.	14610
	Col solicello è entrato carnevale.	4610
	L'uomo è nel sacco, il sorcio al pignattino,	14610
	corron gli asini il palio e brilla il vino.	136810
	Viene, dopo il gran porcaro,	1357
30	San Giuseppe frittellaro,	1357
	San Pancrazio suppliziato,	1357
	San Giovanni Decollato.	1357
	E San Marco a venire non si sforza,	3610
	che fece nascer le ciliege a forza.	24810
35	E San Francesco, giullare di Dio,	4710
	è pure un santo del paese mio.	24810
	Ce ne sono di santi al mio paese	3610
	per cui si fanno feste, onori e spese!	46810

	Hanno tutti un lumino e ognuno ha un giorno	36810
40	di gloria, con il popolino intorno.	2810

Santi del mio paese compare per la prima volta il 9 dicembre del 1927 su «Il Tevere» e pochi giorni dopo (il 20 dicembre) su «L'Italiano»; sarà poi raccolta in un volume nel 1929 in *Il sole a picco*, e da quel momento non sarà più esclusa dalle raccolte successive.

È una lirica decisamente fuori dal comune rispetto alle altre di *Poesie* e chiunque si avvicini per la prima volta alla raccolta non potrebbe non notare il suo andamento insolito, completamente avulso dal contesto; lo stesso Cardarelli in una lettera all'editore Raimondi non la definisce poesia bensì «litania dei santi parrocchiani»¹. La volontà manifesta di Cardarelli è perciò quella di imitare le preghiere popolari, che tenterà di ricreare sia attraverso il ritmo che attraverso la sintassi e il lessico, per quanto, in realtà, il risultato non possa considerarsi una vera e propria litania dei santi perché il poeta finisce per descrivere la vita nel suo paese, raccontando i «suoi» santi e il ruolo che hanno nella vita di tutti i giorni.

Si tratta di un componimento di 40 versi in rima baciata, senza divisioni strofiche. Considerando che le rime all'interno di *Poesie* sono scarse, questa scelta apparentemente insolita può essere compresa se ci si sofferma sul contenuto. Si segnala la presenza ai versi 15 e 16 di una rima imperfetta «sole» e «amore» che però rientra nel canone degli errori ammessi nelle poesie di tradizione orale. Le rime sono semplici, una è una rima inclusiva «*sforza* : *forza*» (vv. 33-34), non vi è nessun caso di nessi consonantici complessi e l'unica rima sdrucchiola «*tabernacoli* : *miracoli*» non può essere considerata una rima «difficile» perché sono termini che fanno parte del lessico religioso proprio di qualunque credente. Si segnala infine la presenza di una rima interna, negli ultimi due versi «*lumino* : *popolino*»², nata dall'uso moderato ma presente di diminutivi³. Un ulteriore dato da sottolineare è che in 14 coppie delle 20 totali avviene una precisa corrispondenza tra sintassi e metro, perché a ogni distico corrisponde una frase: ciò contribuisce ancora di più a rendere marcata l'andamento «a coppie», sottolineandolo anche con la pausa data dal punto fermo.

¹ Cardarelli 1981, 1010.

² Questa rima verrà inserita a partire dal *Sole a picco* perché prima si leggeva: «Hanno tutti un lumino e ognuno ha un giorno / di gloria, con il popolo d'intorno».

³ «chiesuole» v. 1, «solicello» v. 26, «pignattino» v. 27.

Cardarelli in questa lirica sceglie di nascondersi dietro la voce del popolo, l'insolita struttura metrica non lascerebbe certo ipotizzare a chi non lo sapesse che questa sia una sua poesia: anche la voce narrante, che ripete «il mio paese» (vv. 2 e 37) potrebbe essere la voce di un qualsiasi abitante di Tarquinia, visto il lessico e i riferimenti che analizzeremo in seguito. Vi è solo un punto in cui questa incertezza scompare ed emerge chiaramente il poeta e la sua esperienza personale: ai versi 13-14 si trova una sorta di inciso, la narrazione quasi corale viene sospesa a favore di un *focus* sulla sua personale condizione di infelice: «Io non so se di me qualcuno ha cura, / che nacqui all'ombra delle antiche mura». L'inizio di verso con il pronome *io* è un tipico stilema cardarelliano, e questo non lascia dubbi si tratti della voce autoriale; ciononostante, l'effetto complessivo della lirica vuole farci intendere che in questa poesia ha cercato di calarsi del tutto tra i suoi compaesani, accogliendone anche le imprecisioni sintattiche. L'esempio più evidente è l'anacoluto al verso 15: «Vien San Martino *che* piove e c'è il sole».

6.1 *Parallelismi e anafore*

L'effetto popolare è ottenuto anche dall'altissima frequenza di anafore e parallelismi. Si osservi, per esempio, il termine *santi* che dal primo verso al quinto compare ben quattro volte. I versi 7-8 contengono un parallelismo, ripreso in parte anche ai versi 9 e 11 dall'anafora di *chi*, che nella prima versione della poesia non era così perfetto: al verso 8 è presente infatti una congiunzione che spezzava l'uguaglianza con la struttura del verso appena sopra («E chi ha cara la subbia, chi la pialla, / chi guarda il focolare e chi la stalla»).

I santi vengono presentati in anafora, per quanto la si possa considerare suddivisa in due diverse sfumature della stessa. Per intendersi, troviamo: «Vien San Martino che piove e c'è il sole» (v. 15), «Vien Sant'Antonio, ammazzano il maiale» (v. 25), «Viene, dopo il gran porcaro, San Giuseppe frittellaro» (vv. 29-30) in anafora perfetta, mentre gli altri due santi sono presentati secondo una nuova anafora, pur sempre legata alla prima nel santo che funge da transizione tra le due: «E San Marco a *venire* non si sforza» (v. 33), «E San Francesco, giullare di Dio». Anche ai versi 26-27 troviamo due parallelismi:

«L'uomo è nel sacco, il sorcio al pignattino, / corron gli asini il palio e brilla il vino»⁴. Bisogna poi rimandare a quanto già detto a proposito dei *tricolon*, presenti in ben tre casi.

L'anafora più importante, per quanto a distanza, riguarda i primi due versi e i penultimi due che riescono, pur con una certa *variatio*, a racchiudere in un cerchio l'intero componimento: «Ce ne sono di chiese e di chiesuole, / al mio paese, quante se ne vuole!» e «Ce ne sono di santi al mio paese / per cui si fanno feste, onori e spese!».

6.2 Lessico

Il lessico è, ovviamente, l'elemento più aderente alla voce popolare, sia perché vengono citati attrezzi del mestiere (la «subbia» e la «pialla» al verso 7), sia perché sono presenti termini propri delle superstizioni popolari (il «malocchio» del verso 19 in opposizione alla «buona luna» del verso successivo).

Ma è il caso di soffermarsi in particolare sugli epiteti con cui vengono definiti i vari santi, perché è lì che emerge in modo indiscutibile l'elemento popolare di questa lirica. Un esempio particolarmente vistoso è l'epiteto attribuito a Sant'Antonio Abate: «il gran porcaro» (v. 9). In effetti il santo, patrono degli animali domestici, è spesso raffigurato con un maialino ai suoi piedi e ai monaci del suo ordine, gli Antoniani appunto, un tempo era concesso allevare maiali che circolavano liberamente per le città. Certo, per un lettore moderno il fatto di arrivare a definirlo un guardiano di porci può sembrare un'empietà. Non agli occhi del popolo contadino, però, che non trovava affatto blasfemo definire così un santo, anzi in tal modo lo si avvicinava di più alla vita e al lavoro di tutti i giorni⁵. D'altronde ai versi 5 e 6 la voce narrante ci anticipa si tratterà di «Santi alla buona, santi familiari» che «non stanno inoperosi sugli altari». Anche San

⁴ Per fornire un quadro ancora più esaustivo sul contesto di questa lirica, si citano alcune porzioni del brano *Il mio paese*, pubblicato, come la poesia, all'interno de *Il sole a picco*. Ad esempio, vediamo come, nella descrizione della festa paesana organizzata in onore di Sant'Antonio, siano ripresi tutti i termini presenti in questi due versi: «Troneggiano sui carretti montagne di fiaschetti di vino [...]. Per non parlare [...] del gioco della pignatta, ovverossia dell'uomo messo nel sacco. Il più scemo del villaggio, chiuso nel sacco fin sopra la testa, può metter fuori solo le braccia. E con queste, armato d'una lunga pertica, [...] stambura l'aria, nella speranza di cogliere una fila di pignatte, appese sopra di lui; da una delle quali, colpita e rotta, piove sul capo del disgraziato giocatore acqua, da un'altra cenere, da un'altra un topo. [...] Si costuma pure, in quel giorno, far correre gli asini» (Cardarelli 1981, 379-380).

⁵ «Ma la più gaia parrocchia del mio paese è, senza dubbio, quella di Sant'Antonio, protettore delle bestie. Che Sant'Antonio ci aiuti!» (Cardarelli 1981, 379).

Giuseppe viene presentato non come falegname, bensì viene definito «frittellaro» (v. 30) perché, secondo una tradizione presente a Roma, ma evidentemente sentita anche a Tarquinia, il giorno di San Giuseppe, il 19 marzo, si festeggiava cucinando frittelle⁶.

Se gli epiteti di San Giovanni e San Pancrazio sono facilmente comprensibili da qualsiasi lettore, il fatto che San Marco «fece nascere le ciliegie a forza» (v. 34) ha invece bisogno di qualche spiegazione. Secondo un'altra tradizione romana molto viva ai primi del Novecento, il 25 aprile bisognava onorare il santo mangiando ciliegie, per ricordare un suo miracolo⁷. Il verso sembra inoltre essere un preciso calco di quanto scritto da Giggi Zanazzo⁸: «A Roma se dice ch' er papa er giorno de San Marco, che viè a li 25 d' aprile, magna le cerase; perché san Marco, pe' quer giorno, *le fa maturà ppe' forza*.» Infine, anche San Francesco, di tutti i santi forse quello più umile e vicino ai poveri, inizialmente era stato definito «l'ottimo cristiano»⁹ (v. 35) per poi diventare «giullare di Dio», secondo una definizione che lui stesso amava darsi e che lo avvicina, per la simpatia suscitata da questo epiteto, alla sensibilità contadina.

6.3 *Metrica*

In questa lirica l'elemento popolareggiante emerge non solo attraverso il sapiente uso della sintassi, del lessico e delle figure di ripetizione: l'effetto è ottenuto anche grazie alla metrica, con scelte ritmiche uniche all'interno di *Poesie*. Accanto all'aspetto più macroscopico, ossia l'uso delle rime bacciate, osserviamo anche una precisa scelta nei versi utilizzati: 36 endecasillabi e quattro ottonari (dal verso 29 al 32).

La scelta del verso ottonario non deve sorprendere (all'interno di *Poesie* ne sono stati contati 270), ma questi quattro versi sono decisamente insoliti sia per la loro collocazione che per il ritmo interno: un vero e proprio “blocco” di quattro versi all'interno di una lunga poesia costituita solo di endecasillabi. Come mai solo quattro? E

⁶ Esiste, a tal proposito, anche una poesia popolare in romanesco dal titolo *San Giuseppe frittellaro*, di Alfredo Giaquinto.

⁷ Si narra che, per esaudire il desiderio di un ignoto papa, aveva fatto maturare questi frutti sui rami di un albero che, vista la stagione, era ancora vuoto.

⁸ Giggi Zanazzo, all'anagrafe Luigi Antonio Gioacchino Zanazzo (1860 – 1911), poeta romano e studioso delle tradizioni popolari romane.

⁹ Nelle versioni pubblicate fino al *Sole a picco* compreso. La modifica appare su *Giorni in Piena* e non viene più abbandonata.

perché proprio in quel punto? Il ritmo più o meno costante mantenuto fino a quel momento viene interrotto bruscamente dall'arrivo di questi versi, per poi essere ripreso senza che quei quattro ottonari abbiano un qualche "effetto" sugli endecasillabi finali. Bisogna a questo punto segnalare che il ritmo di questi ottonari è il tipico ritmo trocaico con accenti di 1°3°5°7°, e dei 270 totali presenti in *Poesie*, sono gli unici ad avere questo tipica cadenza canzonettistica.

La riflessione che scaturisce spontanea è che si tratti di una sorta di riemersione del sostrato popolare delle preghiere paesane, che anche il poeta nella sua infanzia avrà imparato e recitato ogni giorno, con il loro andamento cantilenante che fino a quel momento era riuscito a lasciare in sordina e non aveva lasciato tracce rilevanti nella metrica. Questi quattro versi imprimono una notevole accelerazione sia al ritmo che all'avanzamento complessivo della poesia perché se alla descrizione di San Martino sono dedicati dieci versi (vv. 15- 24), a Sant'Antonio cinque (vv. 25- 29) e a San Marco e San Francesco un paio ciascuno (vv. 33-36), ai tre santi nominati nei versi ottonari (San Giuseppe, San Pancrazio e San Giovanni Battista) è concesso solo un verso ciascuno. Ecco un'ulteriore prova del fatto che è riemersa nella penna del poeta la cadenza delle litanie dei santi, in cui a ogni "verso" corrisponde l'invocazione ad un santo diverso.

Rivolgendo ora lo sguardo agli endecasillabi, si può notare, per prima cosa, che si tratta di versi con un numero piuttosto alto di ictus. Troviamo infatti:

12 versi con tre ictus
22 versi con quattro ictus
2 versi con cinque ictus

Il ritmo è quindi nel complesso piuttosto lento, gli eccessi di cinque ictus sono facilmente spiegabili: si tratta del verso 17 «Rustico è San Martin, prospero, antico» e del verso 28 «corron gli asini il palio e brilla il vino», nei quali l'alta frequenza di ictus è dovuta alla presenza parole piene e, soprattutto nel caso del verso 17, rilevanti.

L'elemento, però, di maggior rilievo per quanto riguarda gli endecasillabi è la massiccia presenza di endecasillabi a ritmo dattilico, con accenti di 4° e 7, qui di seguito riportati per permettere una visione complessiva.

9	chi col maltempo, di prima mattina,	14710
10	comanda ai venti, alla pioggia, alla brina,	24710
15	Vien San Martino che piove e c'è il sole,	14710
16	vedi le vecchie che fanno all'amore.	14710
19	Caccia il malocchio di dosso al bambino,	14710
21	Sol che lo nomini porta fortuna	14710
23	Volgasi a lui, chi vuol vita beata,	14710
35	E San Francesco, giullare di Dio,	24710

Consideriamo quanto osservato da Praloran a proposito della presenza di questo schema accentuativo all'interno del *Rerum Vulgarium Fragmenta*: l'Autore ritiene questo ritmo «eccessivamente “regolare” e monotono soprattutto con l'attacco in prima sede (tre volte ripetuto lo schema [tonica-atona-atona])»¹⁰ e ricorda come, nei secoli, sia diventato uno schema «caratteristico della tradizione popolareggiante o narrativa o della *mimesis* del parlato»¹¹. Se è vero che all'interno di *Poesie* questo schema è piuttosto frequente¹², in questa particolare lirica la sua presenza, così numerosa, non può lasciare dubbi circa la sua funzione di mimesi dei ritmi della poesia di tradizione orale. Questi particolari endecasillabi sono sparsi all'interno della poesia in modo da non suscitare all'orecchio del lettore un effetto troppo cadenzato, se non ai versi 9-10 (per quando l'accento in seconda sede del verso 10 indebolisca questa identità) e, soprattutto, ai versi 15-16; per entrambi, inoltre, l'effetto quasi canzonettistico è accentuato anche dalla rima baciata. In questi due casi sembra quasi stia tentando di emergere quella ritmica ripetitività che si incontrerà qualche verso più avanti con il blocco degli ottonari trocaici.

Inoltre è interessante segnalare che il già citato verso dedicato a San Francesco è stato modificato in modo da battere gli accenti di 4° e 7° mentre prima aveva un più piano schema accentuativo di 2°4°6°. Ancora più rilevante è il caso del verso 23 che inizialmente recitava «Invocalo se vuoi vita beata»¹³ con un incerto ritmo di 2°6°7°10 e viene presto modificato in uno dei più forti endecasillabi dattilici della poesia.

¹⁰ Praloran 2003, 146.

¹¹ Praloran 2003, 145.

¹² Si faccia riferimento agli *Apparati* per verificare gli schemi accentuativi dei versi all'interno di *Poesie*.

¹³ «Il Tevere» (9 dicembre 1927), «L'Italiano» (20 dicembre 1927), *Sole a picco* (nella edizione del 1929 e nella riedizione del 1952).

6.4 San Martino

A conclusione di questa analisi, si presenta un'altra lirica, *San Martino*, pubblicata nel 1939 in «Il Tesoretto. Almanacco delle lettere» e in seguito mai raccolta in volume: Martignoni, nel Meridiano da lei curato, la colloca in una sezione dall'eloquente titolo di *Poesie disperse*, dopo averlo definito un «esperimento clandestino, dall'eccentrica storia editoriale»¹⁴. Come già segnalato nell'*Introduzione*, nessuna delle liriche lì raccolte è stata analizzata in questa sede, dedicata esclusivamente alle liriche canoniche di *Poesie*, ma questa, vista la sua vicinanza con *Santi del mio paese*, meritava uno studio più approfondito. Pur essendo state composte a distanza di più di dieci anni l'una dall'altra, hanno numerosi elementi in comune, tanto da far sembrare *San Martino* la naturale evoluzione di *Santi del mio paese*.

(da un album)

	Sempre ti vedo e ti penso San Martino,	14711
	solo soletto e di notte in cammino.	14710
	Ed è la notte dei tempi, un piovoso	24710
	Medioevo remoto e paüroso.	3610
5	Sei così rustico, sei così antico,	14710
	e così serio in volto e così amico!	34610
	Vai per terre e per borghi a passi eguali,	146810
	buon pellegrino, e liberi i mortali	14610
	d'ogni male, fai piovere e ristare,	3610
10	della campagna nume tutelare.	4610
	Mago Martino, santo parrocchiano,	14610
	tu tutto puoi sul popolo cristiano.	124610
	A un tuo cenno è sconfitto anche il demonio	3610
	che tentò nel deserto Sant'Antonio.	3610

Dopo averla letta si può cogliere la somiglianza sia metrica che contenutistica: l'aspetto formale è pressoché identico e l'aspetto tematico sembra essere un "ampliamento" di quanto accennato in *Santi del mio paese*, di cui San Martino era comunque protagonista con ben 10 versi a lui dedicati. Lo schema di rime, anche qui insolitamente bacciate, non ripropone nessuna delle parole in rima di *Santi*, fatta eccezione per la coppia «*parrocchiano – cristiano*» che ricalca in parte il già citato distico dedicato a San Francesco presente fino al *Sole a picco* (vv. 35-36: «E San Francesco, l'ottimo cristiano / è pur esso un buon santo paesano»).

¹⁴ Martignoni 1981, XLV.

Vengono ripresi gli attributi del santo, definito *rustico* e *antico* (come al verso 17 di *Santi del mio paese*) e si ripropone anche la pioggia: San Martino che veniva «che piove o c'è il sole», qui lo vediamo avanzare bagnato sotto il temporale di un «piovoso medioevo». Il registro complessivo resta medio-basso con espressioni quali «solo soletto» (v. 2) e, in particolare, l'epiteto «mago» a fianco di «santo»; rientra perfettamente in quanto già osservato riguardo la sensibilità contadina e alla tendenza a ibridare, senza troppi scrupoli, il sacro e il profano. L'uso di parallelismi è intenso (si vedano i versi 5-6), rafforzato dall'uso di dittologie: «ti vedo e ti penso» (v. 1), «remoto e pauroso» (v. 4), «per terre e per borghi» (v. 7), «fai piovere e ristare» (v. 9). Vi sono poi alcune riprese, come *Martino* (vv. 1 e 11) e *notte* (vv. 2-3).

Se quindi il poeta scrive questa poesia volutamente riallacciandosi a quanto composto anni prima, pur nella sostanziale somiglianza formale si possono riconoscere dei cambiamenti che segnalano un'evoluzione rispetto a *Santi del mio paese*.

Ad esempio, la maggiore incidenza di inarcature. Si osservi «piovoso / medioevo» e «liberi i mortali / d'ogni male»; in *Santi* l'unica inarcatura era tra gli ultimi due versi «giorno / di gloria» e quindi, in media, il peso che hanno all'interno di questa nuova poesia è molto più alto. Quasi a voler compensare il mancato rispetto dei confini del verso, si osserva una maggiore frequenza di parallelismi metrici: i primi tre versi si aprono con il già noto endecasillabo dattilico e, in chiusura, troviamo due endecasillabi con schema di 3°6°10°, che chiudono la poesia con lo stesso andamento cadenzato, seppure con ritmo diverso, con cui si era aperta.

Vi è però un verso che presenta qualche difficoltà a rientrare nel canone degli endecasillabi. Si tratta del primo verso «Sempre ti vedo e ti penso San Martino» che deve essere considerato a tutti gli effetti un endecasillabo eccedente nella sua parte finale perché l'attacco e i successivi accenti appartengono a un endecasillabo dattilico, e se si togliesse la particella *San* sarebbe un perfetto endecasillabo di 4°7°. Questa leggera imprecisione non deve considerarsi un errore: rientra nelle incertezze metriche tipiche della poesia popolare.

Lo schema rimico di *San Martino* non si riallaccia in nessun modo allo schema del sonetto (forma metrica per la quale Cardarelli non ha mai mostrato alcun interesse), ma bisogna pur sempre riconoscere che si tratta di un componimento costituito da 14 versi endecasillabi. Probabilmente, proprio questa vicinanza così marcata al sonetto lo ha

portato a considerare la lirica un *divertissement*, un esercizio di stile non certo adatto alla sua raccolta; *Santi del mio paese* è stata invece inclusa forse perché, pur con il suo aspetto insolito, era comunque distante da qualsiasi forma chiusa della tradizione.

CONCLUSIONI

Questo libro è una confessione. Sul punto di licenziarlo io mi sento così umile che se mi rimane qualche fiera è solo nei confronti di coloro i quali, scrivendo poesie o giudicandole, non fossero capaci di provare un sentimento simile al mio.¹

Giunti alla fine di questo studio, è d'obbligo rivolgerci indietro e guardare al percorso fatto, alla luce gettata su una raccolta già molto studiata ma non troppo osservata dal punto di vista stilistico.

Analizzando nello specifico la metrica cardarelliana abbiamo mostrato la grande varietà di versi presenti all'interno della raccolta, contribuendo a ridimensionare il ruolo, da molti considerato dominante, della coppia endecasillabo e settenario. Allo stesso modo, anche la presenza di versi irregolari si è, in realtà, rivelata minore rispetto alle aspettative. Non abbiamo poi mancato di rivolgere delle attenzioni particolari alle uniche due poesie che si distaccano, per metro e stile, da tutte le altre della raccolta.

Abbiamo tentato di sistematizzare finalmente quegli stilemi tipici del Cardarelli poeta, da molti riconosciuti e osservati, ma il cui studio era stato appena tratteggiato. Di particolare utilità può essere il lavoro dedicato alle dittologie che, così raccolte, possono più facilmente diventare oggetto di ulteriori studi e confronti. Anche l'ideale completamento del saggio di Mortara Garavelli a proposito dell'uso insistito della negazione ha contribuito a chiarire ciò che la studiosa aveva poco più che accennato.

La sintassi non è rimasta esclusa da questa analisi: per prima cosa ci si è dedicati ad un aspetto particolare e tipico di Cardarelli, i versi-frase, fornendo dati che potessero far capire nello specifico l'incidenza di questo particolare stilema e la tipologia di versi maggiormente coinvolti; poi si è allargato l'orizzonte di analisi rivolgendola alla sintassi dell'intera raccolta, mostrando la relazione tra sintassi e metro in alcune liriche particolarmente interessanti e senza tralasciare l'uso di figure retoriche particolarmente amate dal poeta, chiasmi e parallelismi.

Lo sguardo costantemente rivolto alle varianti ha rivelato il poeta all'opera, facendo luce sulla genesi delle sue poesie, spesso frutto di lunghi e numerosi ripensamenti

¹ Cardarelli 1981, 992.

(come lui stesso ammetteva: «Il segreto delle mie conoscenze è l'insoddisfazione»²). Inoltre ha permesso di scoprire che, contrariamente a quanto si pensa, la direzione presa dal poeta negli anni non è tanto rivolta verso una maggiore prosasticità, quanto piuttosto ad una maggiore ricercatezza, sia metrica, che linguistica.

La speranza è che questo lavoro contribuisca a restituire interesse verso questo autore, risultato ben più complesso di quanto non si creda; che possa essere il punto di partenza per successivi lavori di analisi dedicate allo stile di Cardarelli, permettendo anche un più agile confronto con altri autori.

Esprimere è restituirsi. L'opera che esce dalle nostre mani segue un suo destino. Giudicarlo non ci appartiene. *Non hanno valore, del resto, se non le opere e le azioni dimenticate.*³

Queste parole sono tratte da una delle pagine delle *Favole della Genesi*, intitolata, significativamente, *Il silenzio della creazione*. Per quanto sia uno scritto provocatorio, dobbiamo augurarci sia vero e che l'oblio in cui stanno cadendo le sue opere e la sua stessa figura siano la prova della loro grandezza. Ma se è vero che la speranza è nell'opera, bisogna essere fiduciosi. Non saranno tanto gli studi critici a risollevare le sorti del misconosciuto poeta: sarà *Poesie* la sua salvezza, la prova del suo valore e l'inizio della sua riscoperta.

² Cardarelli 1981, 135.

³ Cardarelli 1981, 159. Corsivo mio.

BIBLIOGRAFIA

Edizione di riferimento per le opere di Vincenzo Cardarelli:

Cardarelli 1981= V. C., *Opere*, a cura di C. Martignoni, Milano, Mondadori

Atti 2010 = AA.VV., *Atti delle giornate di studio su Vincenzo Cardarelli, 25-27 Settembre 1981 e 23-25 maggio 1987*, a cura di Ida Paolucci, Grotte di Castro (VT), Tipografia Ceccarelli

Caretti 1964 = Lanfranco Caretti, *Pascoli tra i "Rondisti"*, in *Dante, Manzoni e altri studi*, Como, Ricciardi

Casnati 1944 = Francesco Casnati, *Vincenzo Cardarelli*, in *Cinque poeti: Ungaretti, Montale, Quasimodo, Gatto, Cardarelli*, Milano, Vita e pensiero

Castellani 2000 = Arrigo Castellani, *Grammatica storica della lingua italiana*, Rastignano (BO), Il Mulino

Colangelo 2002 = Stefano Colangelo, *Metrica come composizione*, Bologna, Gedit

Coletti 1978 = Vittorio Coletti, *La finzione mitica di Vincenzo Cardarelli*, in *Momenti del linguaggio poetico novecentesco*, Genova, Il Melangolo

Contini 1972 = Gianfranco Contini, *Lettera da non spedire a Vincenzo Cardarelli*, in *Altri esercizi (1942 – 1971)*, Torino, Einaudi

Contini 1974 = Gianfranco Contini, *La verità sul caso Cardarelli*, in *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei, con un'appendice su testi non contemporanei*, Torino, Einaudi

Dal Bianco 1997 = Stefano Dal Bianco, *Per uno studio dell'anafora nella poesia italiana fra le due guerre*, in *Stilistica, metrica, lingua. Studi offerti dagli allievi a Pier Vincenzo Mengaldo*, a cura di P. Matarrese, M. Praloran e P. Trovato, Padova, Antenore

De Matteis 1971 = G. De Matteis, *Cultura e poesia di Vincenzo Cardarelli*, Lucera (FO), Editrice Costantino Catapano

- Di Biase 1975 = Carmine Di Biase, *Invito alla lettura di Cardarelli*, Azzate (VA), Mursia
- Esposito 1992 = Edoardo Esposito, *Metrica e poesia del Novecento*, Milano, Francoangeli
- Ferrata 1966 = Giansito Ferrata, *Prefazione*, in *Poesie* di Vincenzo Cardarelli, Verona, Mondadori
- Fortini 1974 = Franco Fortini, *Verso libero e metrica nuova e Su alcuni paradossi della metrica moderna*, in *Saggi italiani*, Bari, De Donato
- Ghiazza 2007= Silvana Ghiazza, Marisa Napoli, *Le figure retoriche, parola e immagine*, Ozzano Emilia (BO), Zanichelli
- Giovannetti 1994= Paolo Giovannetti, *Metrica del verso libero italiano (1888-1916)*, Milano, Marcos y Marcos
- Macrì 1941 = Oreste Macrì, *L'Umsclag della retorica*, in *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*, Firenze, Vallecchi
- Manzotti 2001 = E. Manzotti, A. Rigamonti, *La negazione*, in *Grande grammatica italiana di consultazione volume II*, a cura di L. Renzi, G. Salvi, A. Cardinaletti, Bologna, Il Mulino
- Marazzini 1994 = Claudio Marazzini, *La lingua italiana. Profilo storico*, Bologna, Il Mulino
- Marchiori 1946 = *Poesie nuove, di V. C.- con una lettera del poeta e una nota di Giuseppe Marchiori*, Venezia, Neri Pozza Editore
- Mengaldo 1991 = Pier Vincenzo Mengaldo, *Titoli poetici novecenteschi*, in *La tradizione del Novecento*, Terza serie, Torino, Einaudi
- Mengaldo 1978 = Pier Vincenzo Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Vicenza, Mondadori
- Menichetti 1993 = Aldo Menichetti, *Metrica italiana, fondamenti metrici, prosodia, rima*, Cittadella (PD), Antenore
- Migliorini 1990 = Bruno Migliorini, *La lingua italiana nel Novecento*, Firenze, Le lettere
- Mortara Garavelli 1989 = Bice Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Farigliano (CN), Bompiani
- Mortara Garavelli 2010 = Bice Mortara Garavelli, *Il parlar figurato, manualletto di figure retoriche*, Bari, Laterza

- Pietropaoli 1994 = *Materiali critici per lo studio del verso libero in Italia*, a cura di Antonio Pietropaoli, Napoli, Edizioni scientifiche italiane
- Pelosi 2006 = Andrea Pelosi, *Stile Novecento. Saggi di stilistica e metrica da Leopardi a Svevo*, Città di Castello (PG), Franco Cesati Editore
- Praloran 2003 = *La metrica dei Fragmenta*, a cura di Marco Praloran, Cittadella (PD), Antenore
- Raboni 1981 = Giovanni Raboni, *Poesia italiana contemporanea*, Firenze, Sansoni.
- Renzi 2001 = Lorenzo Renzi, Giampaolo Salvi, Anna Cardinaletti, *Grande grammatica italiana di consultazione, volume I e II*, Bologna, Il Mulino
- Risi 1951 = Rosa Risi, *Vincenzo Cardarelli prosatore e poeta*, Varese, Varesina grafica
- Rholfs 1970 = Gerhard Rholfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti, Morfologia*, Torino, Einaudi
- Savoca 1975 = Giuseppe Savoca, *Concordanza delle poesie di Vincenzo Cardarelli: concordanza, liste di frequenza, indici*, Firenze, Olschki
- Segre 1985 = Cesare Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi
- Soldani 1999 = Arnaldo Soldani, *Attraverso l'ottava, Sintassi e retorica nella Gerusalemme Liberata*, Pisa, maria pacini fazzi editore
- Testa 2005 = Enrico Testa, *Dopo la lirica, Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi

Articoli su rivista

- Coletti 1986= Vittorio Coletti, *Per uno studio della rima nella poesia italiana del Novecento*, in «Metrica», IV, Milano-Napoli, Ricciardi
- Girardi 1988 = Antonio Girardi, *Le adolescenti di Cardarelli*, in «Studi novecenteschi», XV, n° 36, dicembre 1988, Pisa
- Mortara Garavelli 2005 = Bice Mortara Garavelli, *Costruzioni speculari, tra parallelismo e antitesi*, in «Lingua e stile», XL, n°1, giugno 2005, Bologna, Il Mulino

APPARATI

<i>Titolo</i>	<i>numero definitivo versi</i>	<i>versioni precedenti</i>	<i>Luogo di pubblicazione</i>
A Omar Kayyam	44	43	Gazz (21/03/34)
Ad un partente	21	23	Ci (13/09/45)
Adolescente	66	67//70	P e PVF/L
Ajace	55	54	Gazz (5/04/33)
Alba	25	26	It (30/09/27), SP, GP
Alla morte	28	9//26	IL// Gazz (28/06/31), GP
Amicizia	19	24//23//21	GI//P//PVF
Arabesco	16	17	P e PVF
Attesa	15	17	Fr (ott 31, n°2)
Crudele addio	17	19	Gazz (25/05/32)
Diario	28	28	Gazz (16/10/35) e Nov
Distacco	18	17	GP
E ora, in queste mattine	9	14	P
Febbraio	12	13	GiornS (16/04/47)
Homo sum	37	47//38	L // Fr (ott 31, n° 2)
Idillio	33	26//32	Gazz (18/01/33) // GP
Il sonno della vergine	19	21	Gazz (7/12/32), 20 in IL (30/08/31)
Illusa gioventù	23	22	Gazz (28/09/32)
Incontro notturno	76	78	P e PVF
Insonnia	11	11	Gazz (7/12/32)
Largo serale	17	16	v (31/09/16) e VT
Partenza mattutina	19	18	GP
Passato	21	20	RivF (15/11/33)
Primavera cittadina	32	19	IL (28/06/31) e AlmB (1932)
Ritorno al mio paese	14	12	Gazz (31/01/34)
Sardegna	81	78	Quadr (6/08/33)
Scherzo	14	25//20	L // IL (25/10/32)
Sera di Gavinana	30	40	L
Spiragli	9	10	v (30/06/16) e VT
Tristezza	34	46//40	L// P e PVF
Viaggio	24	27	Te (23/05/40)

Tavola 1:

Si riportano i dati relativi alla variazione nel numero complessivo dei versi delle liriche coinvolte da questo tipo di modifiche, come descritto nel Capitolo 1.

E ora, in queste mattine

E ora, in queste mattine P > Addii SN (24 febbraio 1926) > E ora, in queste mattine PVF; GP; Nov; M; M₁; M₂; M₃

Autunno veneziano

Venezia autunnale It (30 settembre 1927) > Venezia IL (25 ottobre 1931) > Autunno veneziano SP; GP; Nov; Artisti; M; M₁; M₂; M₃

Io non so più qual era

Secondo tempo di *Distacco* IL (13 ottobre 1929); SP; GP; Nov > Io non so più qual era M; M₁; M₂; M₃

Crudele addio

Addio Gazz (25 aprile 1932) > Crudele addio GP; Nov; M; M₁; M₂; M₃

Insonnia

Il sonno (+Il sonno della vergine) Gazz (7 dicembre 1932) > Insonnia GP; Nov; M; M₁; M₂; M₃

Polacca

Visione arcaica (I tempo) e Perdizione (II tempo) V (31 luglio 1916) > Polacca VT; PVF; PVF₁; M₂; M₃

Scherzo

Un mattino L, IL (25 ottobre 1931) > Scherzo AlmT (1941); M; M₁; M₂; M₃

Spiragli

Abbandono V (30 luglio 19); VT; PN; GiornS (11 gennaio 1948); Re (Gennaio-febbraio 1951) > Spiragli M₂; M₃

Il sonno della vergine

Il sonno della vergine IL (30 agosto 1931) > Il sonno (+Insonnia) Gazz (7 dicembre 1932) > Il sonno della vergine GP; Nov; M; M₁; LA (settembre 1945); M₂; M₃

Stelle cadenti

Stelle filanti Gazz (11 febbraio 1936) > Stelle cadenti Nov; M; M₁; M₂; M₃

Alla deriva

Alla deriva IL (19 luglio 1931) > Giorni in piena GP > Alla deriva Nov; M; M₁; M₂; M₃

Tavola 2:

Sono riportati in sintesi i casi in cui viene modificato il titolo di una lirica.

4 6 10	45	8,27 %
4 6 9 10	1	0,18 %
1 4 6 10	22	4,04 %
2 4 6 10	17	3,12 %
3 4 6 10	2	0,36 %
TOTALE	87	15,99 %

4 7 10	27	4,96 %
1 4 7 10	34	6,25 %
2 4 7 10	21	3,86 %
TOTALE	82	15,07 %

3 6 10	107	19,66 %
3 6 7 10	6	1,10 %
1 3 6 10	6	1,10 %
3 6 8 10	22	4,04 %
2 3 6 8 10	1	0,18 %
1 3 6 8 10	1	0,18 %
TOTALE	143	26,28 %

2 6 7 10	4	0,73 %
4 6 7 10	3	0,55 %
1 4 6 7 10	2	0,36 %
2 4 6 7 10	2	0,36 %
TOTALE	11	2,02 %

4 8 10	28	5,14 %
4 8 9 10	1	0,18 %
3 4 8 10	5	0,91 %
1 4 8 10	22	4,04 %
2 4 8 10	25	4,59 %
1 4 5 8 10	1	0,18 %
TOTALE	82	15,07 %

4 6 8 10	6	1,10 %
1 4 6 8 10	3	0,55 %
1 3 4 6 8 10	1	0,18 %
2 4 6 8 10	6	1,10 %
TOTALE	16	2,94 %

4 10	10	1,83 %
1 4 10	3	0,55 %
2 4 10	7	1,28 %
TOTALE	20	3,67 %

1 6 10	9	1,65 %
1 6 7 10	1	0,18 %
1 6 8 10	9	1,65 %
2 6 8 10	12	2,20 %
2 6 10	53	9,74 %
1 5 6 10	1	0,18 %
TOTALE	85	15,62 %

Endecasillabi non canonici

1 7 10	1	0,18 %
2 8 10	1	0,18 %
3 7 10	1	0,18 %
3 8 10	1	0,18 %
1 3 7 10	1	0,18 %
TOTALE	5	0,91 %

2 5 10	6	1,10 %
3 5 10	2	0,36 %
2 5 7 10	1	0,18 %
2 5 8 10	1	0,18 %
3 5 7 10	1	0,18 %
3 5 8 10	1	0,18 %
TOTALE	13	2,38 %

Tavola 3:

Sono riportati gli schemi accentuativi degli endecasillabi presenti in *Poesie*.

Si riportano le sigle delle opere e delle riviste così come proposte da Martignoni nell'apparato del Meridiano.

TESTI CARDARELLIANI

Cielo: *Il cielo sulle città*, Milano, Bompiani, 1939.
Cielo₁: *Il cielo sulle città*, Milano, Bompiani, 1943
Cielo₂: *Il cielo sulle città*, Milano, Bompiani, 1949
Fiumara: *Poesie*, Milano, Fiumara, 1949
FM: *Favole e Memorie*, Milano, «Bottega di Poesia», 1925
GP: *Giorni in piena*, Roma, Quaderni di Novissima, 1934
Italia: *Parliamo dell'Italia*, Firenze, Vallecchi, 1931
M: *Poesie*, Milano, Mondadori, 1942
M₁: *Poesie*, Milano, Mondadori, 1942²
M₂: *Poesie*, Milano, Mondadori, 1948
M₃: *Poesie*, Milano, Mondadori, 1958
Nov: *Poesie*, Roma, Novissima, 1936
P: *Prologhi*, Milano, Studio Editoriale Lombardo, 1916
Par: *Parole all'orecchio*, Lanciano, Carabba, 1931
PN: *Poesie nuove*, Venezia. Neri Pozza, 1946
PVF: *Prologhi. Viaggi. Favole*, Lanciano, Carabba, 1931
PVF₁: *Prologhi. Viaggi. Favole*, Milano, Mondadori, 1946
Rim: *Rimorsi*, Roma, Urbinati, 1944
SA: *Solitario in Arcadia*, Milano, Mondadori, 1947
SP: *Il sole a picco*, Bologna, L'Italiano, 1929
SP₁: *Il sole a picco*, Milano, Mondadori, 1952
TG: *Terra genitrice*, Roma, La terza pagina, 1924
Viaggiatore: *Il viaggiatore insocievole*, Bologna, Cappelli, 1953
Villa: *Villa Tarantola*, Milano, La Meridiana, 1948
VT: *Viaggi nel tempo*, Firenze, Vallecchi, 1920

RIVISTE, GIORNALI, ALMANACCHI, STRENNE

AlmB: «Almanacco letterario 1932», Milano, Bompiani, 1932
AlmT: «Il Tesoretto. Almanacco dello "Specchio"», Milano, Mondadori, 1941 (ma edito nel '40) e 1942 (nel '41)
Ambr: «L'Ambrosiano», Milano
Artisti: Quattro artisti, con scritti di V.C, C. E. Gadda, G. Gorgerino, L. Nicastro, L. Sinisgalli, Edizione della Colomba presso la Galleria Barbaroux, Milano, 1938
Barg: «Il Bargello», Firenze
Cab: «La cabala», Roma
Cap: «Capitolium», Roma
CdS: «Corriere della Sera», Milano
Ci: «Città», Roma
CivF: «Civiltà Fascista», Roma
Colombo: *Il colombo romano*, a cura di R. Giani, Roma, ed. Carlo Colombo, 1934
Corr. it: «Corriere italiano», Roma
Corr. pad: «Corriere padano», Ferrara
Cost: «Il costume politico letterario», Roma
Dom: «Domus», Milano
E: «L'Esame», Milano

FL: «La Fiera Letteraria», Milano, poi Roma
 Fr: «Fronte», Roma
 Gazz: «Gazzetta del popolo», Torino
 GazzV: «Il Gazzettino», Venezia
 GI: «La Grande Illustrazione», Pescara
 GiornE: «Il Giornale dell'Emilia», Bologna
 GiornS: «Il Giornale della Sera», Roma
 GiornN: «Il Giornale», Napoli
 IL: «L'Italia Letteraria», Roma
 It: «L'Italiano», Bologna, poi Roma
 L: «Lirica», Roma, num. straordinario del Natale 1913
 LA: «Lettere ed arti», Milano
 Leopardi 1935: Celebrazioni marchigiane, R. Istituto d'arte per la decorazione e illustrazione del libro in Urbino, 1935, parte II
 Lett: «La Lettura», Milano
 Luna: La luna nel corso. Pagine milanesi raccolte da L. Anceschi, G. Ferrata, G. Labò, E. Treccani, Milano, ed. corrente, 1941
 Merc: «Mercurio», Roma
 Mess: «Il Messaggero di Roma», Roma
 MiS: «Milano-Sera», Milano
 Prim: «Primato. Lettere ed arti d'Italia», Roma
 Prov: «La provincia di Como», Como
 Quadr: «Quadrivio», Roma
 R: «La Ronda», Roma
 Racc: «La Raccolta», Bologna
 RdC: «Il Resto del Carlino», Bologna
 Re: «Realtà», Napoli
 RivF: «Rivista di Ferrara», Ferrara
 RivL: «Rivista del Lavoro», Bologna – Roma
 SCult: «Scuola e cultura», Firenze
 Selv: «Il Selvaggio», Colle di Val d'Elsa
 SN: «Spirito Nuovo», Roma
 St: «La Srirpe», Roma
 Strenna 1942: Strenna dei romanisti. Natale di Roma 1942, Roma, Staderini, 1942
 T: «Il Tempo», Roma
 TA: «Le tre arti», Milano
 Te: «Tempo», Roma
 TeM: «Il Tempo», Milano
 Tev: «Il Tevere», Roma
 V: «La Voce», Firenze